

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР

МОРДОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. П. ОГАРЕВА

КАФЕДРА РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

(Сборник статей)

САРАНСК
1973

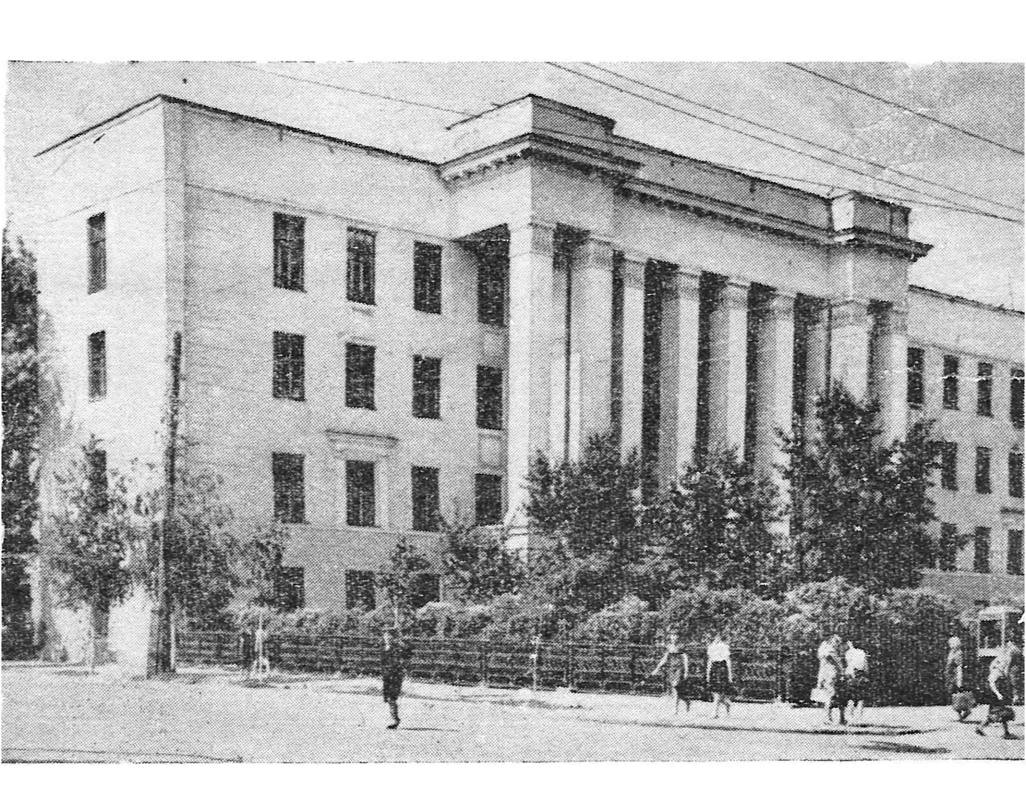
МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР

МОРДОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ Н. П. ОГАРЕВА

КАФЕДРА РУССКОЙ
И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

(Сборник статей)

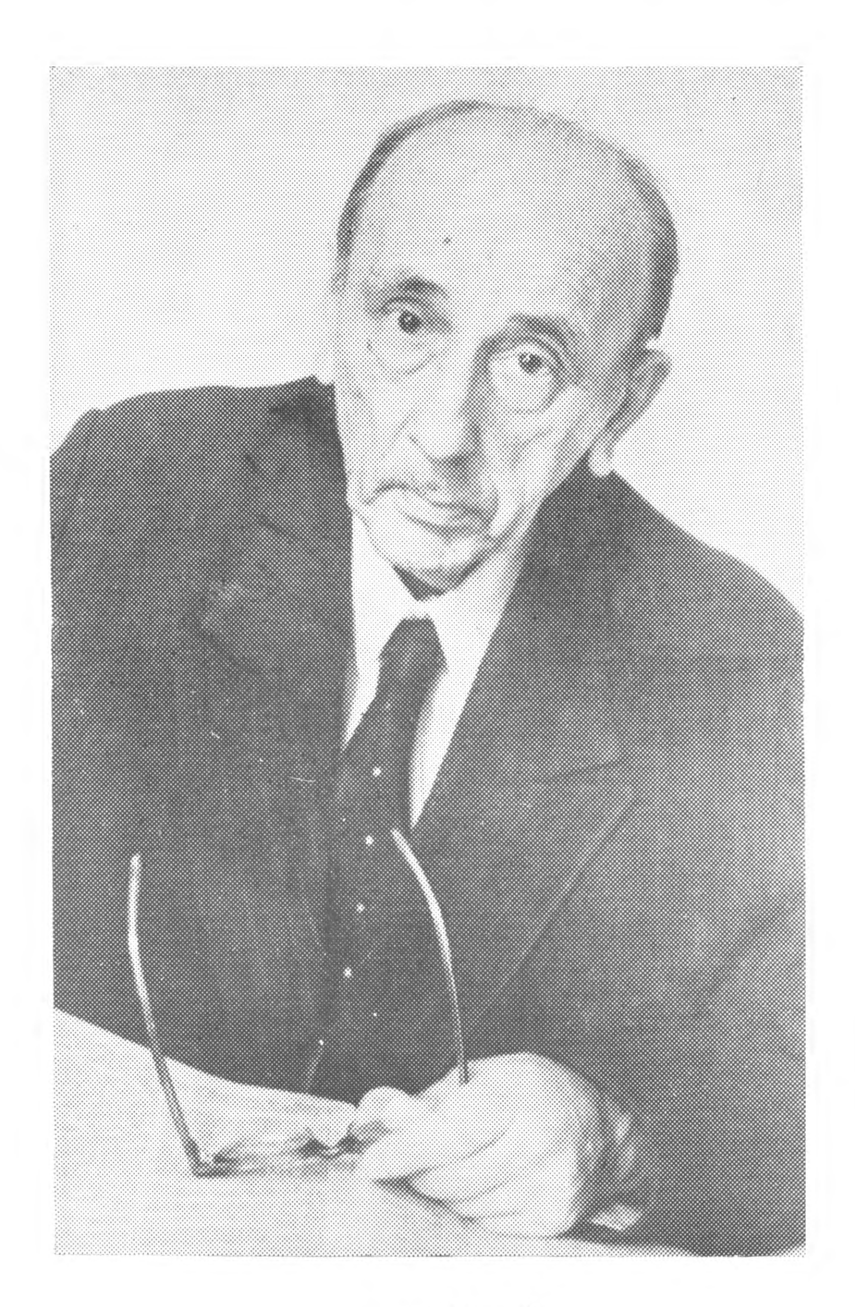


САРАНСК
1973

Печатается по постановлению редакционно-издательского совета Мордовского государственного университета имени Н. П. Огарева.

Редколлегия:

1. М. П. Алексеев
2. В. М. Забавина
3. А. М. Куканов
4. С. С. Конкин (отв. редактор).



К 75-летию со дня рождения
и
50-летию научно-педагогической деятельности
МИХАИЛА МИХАЙЛОВИЧА
БАХТИНА

УДК—92:808.

В. КОЖИНОВ, С. КОНКИН

МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ БАХТИН

Краткий очерк жизни и деятельности*

Михаил Михайлович Бахтин родился 17(5) ноября 1895 года в Орле, где и прошло его детство. Отец его принадлежал к старинному дворянскому роду, известному с XIV века и давшему России ряд выдающихся общественных и культурных деятелей — в частности, поэта И. И. Бахтина, одного из основателей первого сибирского журнала «Иртыш, превращающийся в Ипокрену» (1789—1791), и видного критика, сподвижника Катенина и Грибоедова, Н. И. Бахтина, который в 1840—1850 годах был государственным статс-секретарем.

Ко времени рождения Михаила Михайловича семья его уже не имела поместий; отец был банковским служащим — вначале в Орле, затем в Вильне (ныне Вильнюс) и Одессе, где в 1913 году М. М. Бахтин окончил гимназию. В том же году он поступил на историко-филологический факультет Новороссийского (ныне Одесского) университета, а затем перешел в Санкт-Петербургский (ныне Ленинградский) университет. Здесь преподавали в то время известные ученые — эллинист Ф. Ф. Зелинский, логик А. И. Введенский и др. Но в формировании взглядов и научной методологии М. М. Бахтина главную роль сыграло самостоятельное изучение философии, истории культуры, эстетики, филологии.

Особенно существенное значение имело для М. М. Бахтина глубокое освоение немецкой философской культуры и, с другой стороны, русской литературы, неразрывно связанной с развити-

---

* В. В. Кожиновым написан раздел I (до 1945 г.), С. С. Конкиным — раздел II (после 1945 г.).

ем отечественной мысли. Как своего рода идеал, представало органическое слияние систематичности, объективности, последовательности немецкого философского мышления и вселенской широты и глубины русского духовного творчества.

Окончив в 1918 году университет, М. М. Бахтин поселяется в г. Невеле (ныне Великолукской обл.) и в течение двух лет работает преподавателем Единой трудовой школы. Вскоре его избирают председателем президиума школьного совета.

В 1920 году М. М. Бахтин переезжает в Витебск, который был в то время значительным культурным центром страны. Здесь работали тогда многие видные деятели культуры, создавшие в Витебске Высший институт народного образования, художественное училище, консерваторию. В городе выходил журнал «Искусство», устраивались замечательные концерты (здесь жили в то время многие артисты бывшего Мариинского театра), публичные диспуты, лекции и т. п. Михаил Михайлович читает в учебных заведениях Витебска курсы всеобщей литературы и эстетики, выступает с многочисленными публичными лекциями, руководит литературными кружками.

В Витебске М. М. Бахтин начинает работу и над своими книгами, которые будут закончены и опубликованы значительно позднее. В эти же годы он сближается с П. Н. Медведевым, тогдашним председателем Витебского губисполкома, и преподавателями Витебской консерватории В. Н. Волошиновым и И. И. Соллертинским, которые стали его друзьями и учениками. На основе бесед с Михаилом Михайловичем, посвященных проблемам философии и психологии, филологии и эстетики, впоследствии сложился ряд статей и книг[1].

В 1921 году М. М. Бахтин женился на витебской уроженке Елене Александровне Околович (1901—1971), которая на протяжении пятидесяти лет была не только его бесценным другом, но и незаменимым помощником в работе.

С 1923 года М. М. Бахтин страдает тяжелым костным заболеванием (хронический остеомиэлит), которое вскоре привело к инвалидности и, в конечном счете, к ампутации ноги (в 1938 году). Михаил Михайлович вынужден был оставить работу. В 1924 году он возвращается в Ленинград, где ведет внештатную работу в Институте истории искусств и Государственном издательстве.

В 1924 году, по заказу известного в то время журнала «Русский современник», одним из руководителей которого был А. М. Горький, М. М. Бахтин пишет работу «К вопросам методологии эстетики словесного творчества». Это глубокое теорети-

---

[1] См.: В. Н. Волошинов. Фрейдизм. Л., 1925; Он же. Марксизм и философия языка. Л., 1929 (2-е изд. — 1930); П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Введение в социологическую поэтику. Л., 1928, а также статьи В. Н. Волошинова в журналах и сборниках.

ческое исследование, вносившее ясность в целый ряд проблем литературоведения и искусствознания, к сожалению, не было тогда опубликовано, так как журнал «Русский современник» вскоре прекратил свое существование. Работа эта входит в книгу избранных трудов Михаила Михайловича, которая подготовляется сейчас в издательстве «Художественная литература». В ней дано оригинальное и исключительно плодотворное решение проблем материала, формы и содержания художественного произведения, вокруг которых и в то время и позднее шли острые и часто бесплодные споры. Методологические принципы, сформулированные в этой работе, легли в основу последующих трудов М. М. Бахтина о литературе. Вообще на протяжении двадцатых годов он разрабатывает общетеоретические и историко-культурные концепции, на почве которых выросли его книги о Достоевском и Рабле, ряд трудов о природе слова, о сущности и развитии искусства романа и т. д.

М. М. Бахтин не торопился публиковать результаты своих исследований; первая его книга вышла в свет, когда ему было уже 34 года. Проблемы, которые его волновали, он обсуждал в кругу видных ленинградских ученых (причем, не только «гуманитариев»; один из ближайших друзей М. М. Бахтина — биолог, ныне член-корреспондент АН СССР, И. И. Канаев), писателей, деятелей искусств.

Стоит отметить, что М. М. Бахтина, который одним из первых в мировой науке изучил природу карнавальной культуры, очень интересовали люди «карнавального» склада; к людям этого типа принадлежали тогдашние друзья или близкие знакомые Михаила Михайловича — поэт Н. А. Клюев (1887—1937), незаслуженно забытый прозаик и поэт К. К. Вагинов (1900—1934), литературовед Л. В. Пумпянский (1894—1940), поэт-импровизатор Б. М. Зубакин (1894—1937), издавший сб. стихов «Медведь на бульваре» (Л., 1928) и др. «Карнавальная» атмосфера, характерная для этого круга людей, нашла отражение в романах Константина Вагинова «Козлиная песнь» (Л., 1928) и «Дела и дни Свистонова» (Л., 1929); в этих романах, между прочим, создан пародийный образ Л. В. Пумпянского, выведенного под именами Тептелкина и Ку-ку.

В 1929 году М. М. Бахтин опубликовал книгу «Проблемы творчества Достоевского». Вскоре появилась большая статья А. В. Луначарского («Новый мир», 1929, № 10), посвященная этой книге. Кое в чем полемизируя с автором, критик в то же время оценил книгу как наиболее глубокое исследование художественного строя романов Достоевского.

Действительно, в книге М. М. Бахтина Достоевский впервые предстал как гениальный и самобытный художник, открывший совершенно новые принципы эстетического освоения мира. Книга опирается на прочный фундамент философских, этических и эстетических концепций, схватывающих природу созна-

ния, сущность человеческой личности, специфику художественного творения как органического единства содержания и формы. Вместе с тем, предметом исследования на протяжении всей книги выступает художественная реальность произведений Достоевского. Идет ли речь об общих принципах искусства Достоевского, о герое и позиции автора, об идее, о сюжете и слове — повсюду мы имеем дело с этой реальностью. Книгу М. М. Бахтина можно воспринять двояким образом (конечно, каждое из этих восприятий будет односторонним) — и как своего рода трактат о личности, о человеческом сознании и творчестве, и как исследование «структуры» художественного мира Достоевского. Но высшая ценность книги состоит в том, что эти стороны органически слиты. Столь характерный для работ о литературе более или менее резкий разрыв содержания и формы решительно преодолен в ней.

К моменту выхода книги в литературоведении шла борьба между формальной и социологической (по сути дела вульгарно-социологической) методологией. При внешней противоположности этих направлений, они совпадали в главном: и в том и другом случае разрывалось органическое единство художественного содержания и формы. Попытки объединить оба направления в «формально-социологической» методологии (например, в работах Б. И. Арватова) вело лишь к обострению их пороков. М. М. Бахтин, отталкиваясь от этих направлений и опираясь на великие традиции классической эстетики, шел по принципиально иному пути.

Сущность классической традиции в эстетике наглядно раскрывается, например, в известном суждении Пушкина: «Единый план Ада есть уже плод высокого гения». Сравнительно легко показать «как сделан «Ад». Но неизмеримо труднее понять и раскрыть уже сам по себе «план» Дантовой поэмы как «плод высокого гения». В книге М. М. Бахтина самый «план» романов Достоевского и само строение их словесной ткани предстает именно как «плод высокого гения».

Вскоре после выхода книги о Достоевском М. М. Бахтин поселился на границе Сибири и Казахстана, в г. Кустанае. Он прожил здесь около шести лет, служа в местных учреждениях. В это время он увлекся проблемами теории и истории романа. В 1934—1935 годах Михаил Михайлович заканчивает большое исследование «Слово в романе»[1]. Тогда же он начинает работать над монографией о Рабле. Осенью 1936 года его приглашают на работу в Саранск, в Мордовский педагогический институт (ныне университет). В течение года Михаил Михайлович преподает здесь всеобщую историю литературы.

[1] Первая глава этой работы опубликована в журн. «Вопросы литературы» (1972, № 6); целиком она публикуется в книге избранных трудов М. Бахтина (изд. «Художественная литература»).

В 1937 году М. М. Бахтин переезжает в Москву и поселяется в подмосковном городе Кимры. Здесь он заканчивает книгу о немецком романе XVIII века, так называемом «Erziehungsroman», явившемся своего рода лабораторией, в которой сложилась великая немецкая философско-эстетическая культура конца XVIII — начала XIX века. Книга эта была сдана в издательство «Советский писатель» и готовилась к печати, но война задержала издание, а в сложных условиях военного времени рукопись была утеряна (у автора сохранилась лишь часть черновика).

В предвоенные годы М. М. Бахтин участвует в работе сектора теории литературы и эстетики Института мировой литературы АН СССР им. А. М. Горького. 14 октября 1940 года он делает на заседании сектора доклад «Слово в романе»; 24 марта 1941 года — «Роман как литературный жанр». Доклады произвели большое впечатление на аудиторию. Впоследствии они были опубликованы[1].

В 1940 году М. М. Бахтин закончил работу над трудом «Франсуа Рабле в истории реализма», который он намеревался представить в качестве диссертации. Война нарушила эти планы; диссертация была защищена лишь в 1946 году (об этом — ниже). Впоследствии на основе диссертации Михаил Михайлович подготовил книгу о Рабле (издана в 1965 году). Наконец, накануне войны он по заданию редакции тогдашней «Литературной энциклопедии» пишет большую статью «Сатира», но 10-й том энциклопедии, для которого предназначалась статья, не вышел в свет.

Если в 1920-х годах М. М. Бахтин был занят главным образом общетеоретическими проблемами литературы и культуры в целом (в частности, вопросами теории познания, эстетики, этики, психологии языка), то в 1930-х годах на первый план выходят проблемы **исторического** развития литературы и культуры (при этом ученый не отказывается, конечно, и от широких теоретических обобщений). История — главный «герой» ряда его работ о романе, о Рабле и начатой в то же время работы о речевых жанрах (исследованием этой чрезвычайно существенной проблемы Михаил Михайлович занят и в настоящее время). В соответствии с этим изменяется и своего рода внутренняя тема изучения: если в 1920-х годах на первом плане стояла тема личности и ее роли в творчестве культуры, то в 1930-е годы, вместе с проблемой истории, вперед выходит тема народа и его культурного творчества. В истории культуры Михаила Михайловича интересуют прежде всего **переломные** эпохи: эпоха гибели античного общества и начала средневековья, эпоха перехода к Возрождению, эпоха окончательного утверждения капи-

[1] Первый в журн. «Вопросы литературы», 1965, № 8, и в сб. «Русская и зарубежная литература», Саранск, 1967; второй — в журн. «Вопросы литературы», 1970, № 1.

талистического строя (конец XVIII—начало XIX века). Нужно прямо сказать, что эти переломные эпохи в развитии культуры, хотя бы в силу их исключительной сложности, изучены значительно слабее, чем эпохи более или менее «спокойного», эволюционного развития — «классическая» античность и средневековье, «высокий» Ренессанс, классицизм и Просвещение, западноевропейский XIX век.

М. М. Бахтин принципиально по-новому осветил развитие литературы (и культуры в целом) в первые века нашей эры, исследовав в ряде работ специфическую жанровую стихию мениппеи. В книге о Рабле он раскрыл не только собственно ренессансные черты, как это делалось в подавляющем большинстве исследований, но прежде всего особенности самого перехода от средневековья к Ренессансу. В ряде работ о романе Михаил Михайлович показал, как складывались в острой борьбе противоречивых стихий те качества романной художественности, которые предстали в своей завершенной форме в западном романе XIX века. Наконец, в работах о Достоевском он обрисовал процесс становления поэтики, характерной для литературы XX века. Над этой проблематикой, которая очерчена здесь, конечно лишь в самых общих чертах и далеко не полно, Михаил Михайлович продолжает размышлять и в годы войны, когда он работал в средних школах города Кимры, где преподавал русский язык и литературу и немецкий язык.

* * *

В 1945 году, сразу же после окончания Отечественной войны, М. М. Бахтин получает новое приглашение на работу в Мордовский педагогический институт. Приняв это приглашение, он вскоре после этого переезжает в Саранск и осенью того же года утверждается здесь в должности заведующего кафедрой всеобщей литературы. В 1957 году на базе пединститута в столице республики создается Мордовский государственный университет, носящий теперь имя Н. П. Огарева. М. М. Бахтин возглавил в нем кафедру русской и зарубежной литературы.

Добрую четверть века отдал Михаил Михайлович работе в высших учебных заведениях Мордовии, делу народного просвещения в республике. Это были годы разностороннего и напряженного творческого труда неутомимого ученого-литературоведа, учителя и воспитателя студенческой молодежи, популяризатора искусства и литературы среди широких масс трудящихся.

В первые годы жизни и работы в Саранске М. М. Бахтин продолжал трудиться над своим капитальным исследованием «Франсуа Рабле в истории реализма», рукопись которого была представлена им в Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР на соискание ученой степени кандидата филологических наук еще в 1940 году. Защита диссертации состоялась, однако, лишь осенью 1946 года. Официальные оппоненты,

доктора филологических наук А. А. Смирнов и И. М. Нусинов, и доктор искусствоведческих наук А. К. Дживелегов высоко оценили работу М. М. Бахтина и выразили убеждение в том, что диссертант заслуживает присуждения ему степени доктора филологических наук. Эта высокая оценка была поддержана рядом других ученых, выступивших в прениях. Указывалось, в частности, на то, что обсуждаемое исследование представляет для нашего литературоведения «большой и принципиальный интерес». Раздавались, однако, и другие голоса. Как отмечалось вскоре после этого в одном из хроникальных обзоров, «с принципиальными возражениями против основных положений диссертанта выступили член-корреспондент АН СССР Н. К. Пиксанов, профессора Н. Л. Бродский и В. Я. Кирпотин»[1]. Это обстоятельство вызвало вторичные выступления всех трех оппонентов, которые еще раз подтвердили свои оценки и свои предложения. Дискуссия длилась более семи часов. Степень кандидата филологических наук была присуждена М. М. Бахтину единогласно. Вслед за этим было поставлено на голосование предложение оппонентов о присуждении диссертанту докторской степени. За это предложение голосовало семь, против — шесть членов совета. В Высшей аттестационной комиссии не были поддержаны и утверждены результаты голосования, и ученому было отказано в присуждении степени доктора филологических наук. Все это привело к тому, что названное исследование М. М. Бахтина осталось в рукописи и пролежало без движения 20 лет. Только в 1965 году издательство «Художественная литература» взяло на себя почин и опубликовало работу М. М. Бахтина под заглавием «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса».

Здесь нет ни возможности, ни необходимости вдаваться в подробное рассмотрение этой книги, различных ее аспектов, — все это сделано уже в десятках рецензий и статей, так или иначе с ней связанных или специально ей посвященных. Скажем лишь о том, что книга эта, как справедливо отмечается в одной из статей, противостоит, в частности, «внеисторическому подходу к проблеме народности литературы и искусства»[2]. В ней содержится «один из интереснейших в нашем литературоведении опытов освещения данной проблемы на основе изучения вопроса о роли народных традиций для возникновения мировой художественной классики, исследования взаимоотношений литературы и фольклора на обширном сравнительном материале развития

---

[1] «Вестник Академии наук СССР», 1947, 5, стр. 123.

[2] Г. М. Фридлендер, Б. С. Мейлах, В. М. Жирмунский. Вопросы поэтики и теории романа в работах М. М. Бахтина. «Известия Академии наук СССР», серия литературы и языка, т. XXX, вып. 1, М., 1971, стр. 56.

эпических, повествовательных жанров в литературах античного мира, средних веков и нового времени»[1].

Автор книги обогатил советское литературоведение многими плодотворными идеями. Ему принадлежит заслуга введения в наш научный обиход понятия «народной смеховой культуры». Самого пристального внимания заслуживает вывод его о том, чтобы при изучении явлений мировой литературы и искусства исследователи умели слышать голос народа, творящего историю. «Все акты драмы мировой истории проходили перед смеющимся народным хором. Не слыша этого хора, нельзя понять и драмы в ее целом»,—таков конечный вывод М. М. Бахтина[2].

Посвященная творчеству одного из величайших художников Возрождения, названная книга — как это и бывает в подлинно научных исследованиях — переросла свои «естественные границы», осветив попутно многие другие проблемы современного литературоведения, искусствознания, фольклористики и других смежных наук.

Некоторые рецензенты справедливо указывали на тот урон, который понесла наша наука от запоздалого опубликования книги М. М. Бахтина. Урон этот выразился, в частности, в том, что наше литературоведение лишилось того права на приоритет, который принесла бы ему своевременная публикация книги, о которой идет речь[3].

Актуальные теоретические проблемы литературоведения, привлекшие внимание Михаила Михайловича в 20—30-х годах, продолжали волновать его мысль и в последующие десятилетия. Творческие замыслы расширялись и углублялись, к исследованию привлекались все новые источники и материалы, появлявшиеся на русском и иностранных языках. В 1963 году в издательстве «Советский писатель» вышла в свет книга М. М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского». Ее основу составило уже упоминавшееся здесь ранее исследование Михаила Михайловича о великом русском художнике слова, впервые опубликованное им в 1929 году. В новую книгу, вызвавшую многочисленные отзывы и у нас, и в зарубежных странах, ее автор включил новый значительный и интересный материал. Это не только обзор той части критической литературы о Достоевском, которая появилась после первого опубликования книги и которая так или иначе связана с полифонической сущностью произведений писателя-гуманиста. Речь идет о заново переработанных

---

[1] Г. М. Фридлендер, Б. С. Мейлах, В. М. Жирмунский. Указанная ст., стр. 56.

[2] М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, ГИХЛ, 1965, стр. 517.

[3] А. Аникст. Смех — дело веселое. «Театр», 1967, I, стр. 102.

главах и разделах книги, обогащенных новыми фактами и идеями, о расширении и углублении ее теоретической основы, о совершенствовании методологии исследования. Наиболее показательной в этом смысле является глава «Слово у Достоевского». Это, по мнению одного из рецензентов, «одна из лучших в нашей литературе теоретических работ этого рода, содержащая классификацию различных типов слова в романе, развивающая свое, оригинальное понимание путей и принципов научного изучения языка и художественной прозы»[1].

Можно соглашаться или не соглашаться с основной концепцией книги «Проблемы поэтики Достоевского», с теми или иными выводами, содержащимися в ней. Но нельзя, невозможно не признать, что и в этом своем исследовании М. М. Бахтин дал значительно больше того, что непосредственно связано с поэтическим своеобразием произведений Достоевского. Даже те исследователи, которые не разделяют концептуальных идей названной книги, согласны в том, что «в смысле остроты постановки проблем художественной формы» она «резко выделяется на общем фоне нашего литературоведения»[2]. Вот почему мимо этой работы М. М. Бахтина, как отмечается в одной из рецензий, «не может пройти не только ни один из советских литературоведов, причастных к изучению Достоевского, она прочно вошла в научный оборот и прогрессивных зарубежных исследователей»[3].

Исследования М. М. Бахтина, выполненные им в годы его работы в высших учебных заведениях Мордовии, известны пока лишь в самой незначительной их части. Это статьи и рецензии, опубликованные на страницах местной периодической печати (еще никем не собранные). Большая же их часть еще ждет своего опубликования.

Живя в Саранске, М. М. Бахтин отдавал много сил и времени работе кафедры, которую возглавлял на протяжении многих лет, делу образования и воспитания студенческой молодежи. Строгий и в то же время необычайно доброжелательный, Михаил Михайлович был душой того небольшого коллектива преподавателей, которым руководил. Хорошо зная особенности и способности каждого, он стремился всячески развить эти способности и привить человеку чувство ответственности за дело, которое ему было поручено. «Обладая удивительным тактом, Михаил Михайлович никогда и никого не подавлял своим авторитетом, — говорит о нем долго с ним работавшая М. Я. Шалдыбина. — Напротив, все мы смотрели на него как на свое-

---

[1] Г. Фридлендер. Новые книги о Достоевском. «Русская литература», 1964, 2, стр. 186.

[2] Б. Бурсов. Возвращение к полемике. «Октябрь», 1965, 2, стр. 202.

[3] Ф. И. Евнин. О некоторых вопросах стиля и поэтики Достоевского (К выходу новых книг о Достоевском-художнике). «Известия Академии наук СССР», серия литературы и языка, 1965, т. XXIV, вып. I, М., 1965 стр. 73.

го старшего товарища, чуткого и отзывчивого, и потому в каждом из нас он умел пробудить желание и готовность трудиться над повышением уровня своей научной подготовки и педагогического мастерства».

М. М. Бахтин всегда охотно делился с товарищами по работе своими обширными литературными, лингвистическими и философскими познаниями, своим большим научно-педагогическим опытом. Вот почему каждый, кому довелось работать с ним, навсегда сохранил к нему чувство искреннего уважения и глубокой признательности.

С неизменной заботой и вниманием относился М. М. Бахтин к студенческой молодежи. Он шел к ней не с пожелтевшими от времени листочками, содержащими в себе скудный запас каких-то сведений, как это, к сожалению, нередко бывает, а с тем большим и разносторонним запасом знаний, которые составляли неотъемлемую часть его облика как ученого, педагога и человека. М. М. Бахтин читал курсы главным образом западноевропейской литературы — античной, средних веков и Возрождения, эпохи Просвещения и XIX—XX столетий. «Различные явления литературы и искусства в его интерпретации представали перед нашим умственным взором на широком историко-культурном фоне, воспринимались как важнейшая составная часть духовного творчества народных масс», — говорит Н. И. Шибаков, который слушал лекции Михаила Михайловича в 1948—1953 годах. С восторгом вспоминает о лекционных курсах М. М. Бахтина и Л. И. Гущина, ныне заслуженная учительница школы РСФСР. «На его лекциях, — говорит она, — часто звучала иноязычная речь — подлинное поэтическое слово Гомера или Вергилия, Данте или Рабле, Шекспира или Гёте. Мы слушали его, как зачарованные, навсегда запоминая идеи и образы, на которые он обращал наше внимание».

Аудитории, в которых проходили лекции Михаила Михайловича, были всегда переполнены. Его слушали не только филологи, но и многие студенты других факультетов...

Тысячи учителей-словесников подготовил М. М. Бахтин за годы своей работы в столице Мордовии. Большая часть их поныне с честью трудится в школах или вузах, в редакциях газет или в научных учреждениях республики и многих областей страны, с признательностью вспоминая о своем заботливом и внимательном учителе.

С большой ответственностью относился М. М. Бахтин к той части своей работы, которую мы называем общественной. На протяжении многих лет он вел постоянно действующий семинар по эстетике и истории театрального искусства в Мордовском музыкально-драматическом театре. Часто выступал Михаил Михайлович со специальными циклами лекций перед писателями республики. Не одну сотню популярных лекций прочитал он для трудящихся Саранска — на заводах и фабриках, в

школах, в различных организациях и учреждениях. Его выступления встречались всюду с искренней благодарностью.

В августе 1961 года по состоянию здоровья М. М. Бахтин оставил штатную работу в Мордовском университете, уйдя на пенсию. Но и после этого ни на один день не прекращались его связи с кафедрой, с товарищами по многолетней совместной работе. Энциклопедическая образованность и огромное душевное обаяние Михаила Михайловича по-прежнему влекли к нему всех тех, кто хоть сколько-нибудь близко узнавал его или нуждался в его помощи. К нему приходили поделиться своими радостями или огорчениями, обращались за добрым советом. На его квартире почти ежедневно бывали студенты или аспиранты, преподаватели или писатели. Со всеми этими людьми он охотно делился своими обширными познаниями. Михаил Михайлович читал рукописи дипломных сочинений, статей или диссертаций, романов или поэтических сборников. Его поддержка окрыляла. Многие сотни людей благодарны ему за его участие в их человеческих судьбах... Так проходили дни, месяцы, годы жизни М. М. Бахтина в столице Мордовии.

В конце 1969 года состояние здоровья Михаила Михайловича и его жены Елены Александровны ухудшилось, что и побудило их на время оставить Саранск и переехать на лечение в Москву. Однако обстоятельства сложились так, что ему пришлось остаться здесь на постоянное жительство.

Двадцать пять лет напряженного творческого труда М. М. Бахтина в высших учебных заведениях Мордовии оставили заметный след в жизни республики, в развитии ее народного образования, науки и культуры. Труд этот не забыт. В ноябре 1970 года, в связи с 75-летием со дня рождения и 50-летием научно-педагогической деятельности, Михаил Михайлович награжден Почетной грамотой Верховного Совета Мордовской АССР. Этот акт с удовлетворением был встречен научно-педагогической и литературной общественностью республики.

Своими исследованиями М. М. Бахтин продолжает лучшие традиции отечественной филологии — литературоведения и лингвистики. Смелость творческих исканий сочетается в них с широтой и глубиной обобщающей мысли, всегда основанной на прочном фундаменте фактов. Свободный от каких-либо конъюнктурных соображений, он всегда исходил в своих поисках только из интересов науки.

Годы неумолимы. Но, преодолевая усталость, Михаил Михайлович продолжает трудиться и идти вперед — жизни навстречу!

БИБЛИОГРАФИЯ

НАУЧНЫХ ТРУДОВ М. М. БАХТИНА И СТАТЕЙ О НЕМ И ЕГО ИССЛЕДОВАНИЯХ, ОПУБЛИКОВАННЫХ НА РУССКОМ И ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ*

I. Опубликованные научные работы М. М. Бахтина.

1. Проблемы творчества Достоевского. Л., «Прибой», 1929.

2. Предисловие к т. XI Полного собрания художественных произведений Л. Н. Толстого (Драматургические произведения), Гос. изд. М.-Л., 1930.

3. Предисловие к т. XIII Полного собрания художественных произведений Л. Н. Толстого («Воскресение»), Гос. изд. М.-Л., 1930.

4. Проблемы поэтики Достоевского. Издание 2-е, переработанное и дополненное. М., «Советский писатель», 1963.

5. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., «Художественная литература», 1965.

6. Слово в романе. «Вопросы литературы», 1965, № 8.

7. Из предыстории романного слова. В кн. «Русская и зарубежная литература (исследования, статьи, публикации)». Ученые записки Мордовского госуниверситета, вып. 61. Саранск, 1967.

8. Эпос и роман. «Вопросы литературы», 1970, № 1.

9. Смелее пользоваться возможностями. «Новый мир», 1970, № 11.

10. Слово в поэзии и в прозе. «Вопросы литературы», 1972, № 6.

11. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е, «Художественная литература», М. 1972.

12. Искусство слова и народная смеховая культура (Рабле и Гоголь).— В кн. «Контекст 1972» (Литературно-теоретические исследования) М., «Наука», 1973.

В польском двухнедельнике «Współczesność», опубликована запись беседы с М. М. Бахтиным: Wielogłosowość. Rozmowa z Michaiłem Bachtinem. Przeprowadzil Zbigniew Podgorzec. — «Współczesność», Warszawa, 1971, 17-30/X (N. 21).

II. Издания книг М. М. Бахтина в переводах на иностранные языки

1. Mihail Bahtin. Problemi poetike Dostojevskog. Beograd, 1967, prevela Milica Nicolić. Предисловие: N. Miloševiś. Bahtinovo tumačenje Dostojevskog.

2. M. Bakhtin. Rabelais and His World. Translated by Helene Iswolsky. Foreword by Krystyna Pomorska. Massachusetts Institute of Technology. Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1968. — New ed. 1971.

3. Michail Bachtin, Dostoevskij. Poetica e stilistica. Trad. di Giuseppe Garritano. Torino, Einaudi, 1968.

4. М. М. Бахтин. О Достоевском. Проблемы творческого метода. Пер. на японский язык Арая Кэйсабуро. Токио, Тодзюся, 1968.

5. Michail Bachtin. Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Carl Hanser Verlag, München, 1969. Nachwort von Alexander Kaempfe.

6. Mikhaïl Bakhtine. Problèmes de la poétique de Dostoievski. Traduction française de Guy Verret. «L'Age d'homme» Lausanne, 1970.

7. Mikhaïl Bakhtine. La poétique de Dostoievski. Traduit par Isabelle Kolitcheff. Editions du Seuil. Paris, 1970. Préface: Une poétique ruinée, par Julia Kristeva.

8. Mikhaïl Bakhtine. L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance. Trad. par Andrée Robel. Paris, Gallimar, 1970.

---

* Составлена С. Г. Бочаровым, В. В. Кожиновым, Л. С. Конкиной, В. А. Эльвовой.

9. M. Bahtin. Problemele poeticii lui Dostoievski. București, Editura Univers, 1970. In româneşte de S. Recevschi.

10. Michał Bachtin. Problemy poetyki Dostojewskiego. Przełożyła Natalia Modzelewska. Warszawa, 1970.

11, Michail Bachtin. Probleme der Poetik Dostoevskijs. Carl Hanser Verlag, München, 1971. Aus dem Russischen von Adelheid Schramm.

III. Статьи и рецензии о М. М. Бахтине и его исследованиях

1. Н. Берковский (рец. на кн. «Проблемы творчества Достоевского). «Звезда», 1929, 7.

2. И. Гроссман-Рощин. О познаваемости художества прошлого в «социологизме» М. М. Бахтина. «На литературном посту», 1929, 18.

3. А. Глаголев. Новая книга о Достоевском. «Учительская газета», 1929, 8 августа.

4. А. В. Луначарский. О «многоголосности» Достоевского. «Новый мир», 1929, 10.

5. (Без имени автора). М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского «Октябрь», 1929, 11.

6. В. В. Виноградов. О художественной прозе. М.-Л, ГИЗ, 1930, стр. 23—33.

7. М. Стариков. Многоголосный идеализм. «Литература и марксизм», 1930, 3.

8. (Без имени автора). Рабле в истории реализма. «Вестник Академии наук СССР», 1947, 5.

9. (Без имени автора). Преодолеть отставание в разработке актуальных проблем литературоведения. «Культура и жизнь», 1947, 20 ноября (№ 32).

10. В. Кожинов. Литература и литературоведение. «Литература и жизнь». 1962, 16 марта (№ 32).

11. В. Кожинов. Научность — это связь с жизнью. «Вопросы литературы», 1962, 3.

12. В. Виноградов, Н. Любимов, Конст. Федин. Книга, нужная людям. «Литературная газета», 1962, 23 июня (№ 74).

13. А. Куканов, С. Конкин. Проблемы поэтики Достоевского. «Советская Мордовия», 1964, 2 февраля (№ 28).

14. Г. Фридлендер. Новые книги о Достоевском. «Русская литература», 1964, 2.

15. А. Дымшиц. Монологи и диалоги. «Литературная газета», 1964, 11 июля, (№ 82).

16. И. Василевская, А. Мясников. Разберемся по существу. «Литературная газета», 1964, 6 августа (№ 93).

17. В. Асмус, В. Ермилов, В. Перцов, М. Храпченко, Виктор Шкловский. В редакцию «Литературной газеты». «Литературная газета», 1964, 13 августа (№ 96).

18. А. Дымшиц. Восхваление или критика? «Литературная газета», 1964, 13 августа (№ 96).

19. Ф. И. Евнин. О некоторых вопросах стиля и поэтики Достоевского (К выходу новых книг о Достоевском-художнике). «Известия Академии наук СССР», серия литературы и языка, 1965, т. XXIV, вып. I.

20. Л. Шубин. Гуманизм Достоевского и «достоевщина». «Вопросы литературы», 1965, I.

21. Г. Поспелов. Преувеличения от увлечения. «Вопросы литературы, 1965, I.

22. Б. Бурсов. Возвращение к полемике. «Октябрь», 1965, 2.

23. С. Еремина. И вчера... и сегодня. «Московский комсомолец», 1966, 11 марта.

24. С. Конкин. Глубокое и оригинальное исследование. «Советская Мордовия», 1966, 12 апреля (№ 85).

25. Л. Пинский. Рабле в новом освещении. «Вопросы литературы», 1966, 6.

26. А. Гуревич. Смех в народной культуре средневековья. «Вопросы литературы», 1966, 6.

27. А. Аникст. Смех — дело веселое. «Театр», 1967, 1.

28. Л. М. Баткин. Смех Панурга и философия культуры. «Вопросы философии», 1967, 12.

29. С. Конкин. Жизни навстречу. К 75-летию со дня рождения М. М. Бахтина. «Советская Мордовия», 1970, 15 ноября (№ 270).

30. Г. М. Фридлендер, Б. С. Мейлах, В. М. Жирмунский. Вопросы поэтики и теории романа в работах М. М. Бахтина. «Известия Академии наук СССР», серия литературы и языка, т. XXX, вып. 1.

31. В. Днепров. Идеологическое и социальное. «Вопросы литературы», 1971, 11.

IV. Библиография статей о работах М. М. Бахтина, опубликованных в зарубежной печати

1. František Kautman. Kudy vede cesta (Na okraj knihy M. Bachtine «Problemy poetiky Dostojevskogo»). «Česka literatura», Praha, 1964, № 3, s. 243—252.

2. Danuta Danek. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. «Pamiętnik literacki», Wrocław, 1965, № 2, s. 632—652.

3. F. Kautman. Michail Michajlovič Bachtin a jeho studie o F. Radelaisovi. «Plamen», Praha, 1966, № 5, s. 100—102.

4. M. Nag. En russisk forskerskjebne. «Arbeiderbladet» (Oslo), 1966, 25 juli, № 169, s. 5, 8.

5. Alexander Bereza. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. «Pamiętnik literacki», 1967, № 3, s. 203—212.

6. Jaroslav Kolár. Lidová smíchová kultura v koncepci sovétského vědce. «Česka literatura», 1967, № 5, s. 434—443.

7. Julia Kristeva. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. «Critique», Paris, 1967, avril, № 239, p. 438—465.

8. L. Jeremić. Bahtinov «polifonljski roman». «Izraz», Sarajevo, 1968, № 1, s. 25—26.

9. Е. Финци. Полифонијски роман Достојевског. «Политика», Београд, 1968, 22/9.

10. Властимир Петковић. Михаил Бахтин. Проблеми поетике Достојевског. «Књижевност», 1969, № 6, с. 628—630.

11. A. Rossi. La concezione «dialogica» e «carnevaleska» della letteratura in Bachtin. «Paragone», Milano, 1968, dic., № 46, p. 136—140.

12. Michail Bachtin. Dostoevski. «Libri nuovi», Torino, 1968, dicembre, № 3,, p. 6.

13. Vittorio Saltini. Dostoevski romanziere polifonico. «Espresso», Roma, 1969, 5 gennaio, № 1, p. 19.

14. Vittorio Strada. Stagione feconda. «L'Unita», 1969, 25 gennaio.

15. Tito Perlini. Michail Bachtin. Dostoevskij: estetica e stilistica. «Nuova corrente», Milano, 1969, № 49, p. 216—219.

16. Stephen Miller. Rabelais and His World, by Mikhail Bakhtin. «The New York Times Book Review», 1969, 19/1, p. 36.

17. Ray Ortali. Rabelais par un Soviétique. «Quinzaine littéraire», 1969, 16—31 mars, № 69, p. 13—14.

18. Dominique Desanti. Un discours poliphonique. «Le Monde», 1970, 16 mai.

19. J.-F. Revel. La poliphonie de Dostoievski. «L'Express», Paris, 1970. 15—21 juin, № 988, p. 43.

20. Claude Jannoud. Par-delà le bien et le mal. «Le Figaro littéraire», 1970, 10—16 août, № 1264, p. 22—23.

21. J.-N. Vuarnet. Les surfaces du texte. «Les Lettres françaises», Paris, 1970, 7—13 octobre, № 1354, p. 12—13.

22. André Dalmas. Rabelais et la culture populaire selon le critique soviétique M. Bakhtine. «Le Monde», 1970, 27 novembre, p. 15.

23. D. Okáli. Michal Bachtin o epose a románe, «Slovenská literatúra», XVII, 1970, № 6.

24. J. M. Le Clézio. La revolution carnavalesque. «Quinzaine littéraire», 1971, 1—15 février, № 111, p. 3—5.

25. Claude Frioux. Bakhtine devant ou derrière nous. «Littérature», 1971, № 1, février, p. 109—115.

26. Simone Gabay. Rabelais: des années 30 à 1970. «Littérature», 1971, № 1, février, p. 116—119.

27. Matei Călinescu. Elogiul dialogului. «România literară», Bucureşti, 1971, 11/2, № 7, p. 5.

28. Nicolae Manolescu. Dostoievski. «Luceafârul», Bucureşti, 1971, 13 februarie, № 7, p. 4.

29. Alfred Heinrich. Probleme de poetică şi teorie a romanului. «Orizont», 1971, № 5, p. 72—73.

30. R. Messina. Michail Bachtin. L'opera di François Rabelais e la cultura popolare del Medioevo e del Rinascimento. «Rassegna sovietica», Roma, 1971, luglio-settembre, № 3, p. 159—161.

31. R. Messina. Michail Bachtin e la parodia letteraria. (Appunti). «Opera aperta», 1971, dicembre — 1972, marzo, № 19—20.

32. Jerzy Niecikowski. Sztuka Dostojewskiego. «Współczesność», Warszawa, 1971, 26/12-1972, 8/1, № 26, s. 4.

33. Bogdan Owczarek. Powieść a teoria. «Tygodnik kulturalny», 1971, 5/9, № 36, s. 4.

34. Yves Benot. Le «Rabelais» de Bakhtine ou l'eloge du rire. «La pensée», 1972, № 162, avril, p. 113—125.

УДК—801

Ю. ЛОТМАН

О СОДЕРЖАНИИ И СТРУКТУРЕ ПОНЯТИЯ «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

Объектом изучения литературоведа является художественная литература. Положение это настолько очевидно, а самое понятие художественной литературы представляется в такой мере первичным и непосредственно данным, что определение его мало занимает литературоведов. Однако, как только мы удаляемся за пределы привычных нам представлений и той культуры, в недрах которой мы воспитаны, количество спорных случаев начинает угрожающе возрастать. Не только при изучении средневековой (например, древнерусской) литературы, но и в значительно более близкие эпохи провести черту, обозначающую рубеж юрисдикции литературоведа и начало полномочий историка, культуролога, юриста и пр. оказывается делом совсем не столь уж простым. Так, мы, не задумываясь, исключаем «Историю государства Российского» из области художественной литературы. «Опыт теории партизанского действия» Д. Давыдова не рассматривается как факт русской прозы, хотя Пушкин, прежде всего, оценивал эту книгу с точки зрения стиля («Узнал я резкие черты Неподражаемого слога»). Факты подвижности границы, отделяющей художественный текст от нехудожественного, многочисленны. На динамический характер этого противопоставления указывали многие исследователи, с особенной четкостью — М. М. Бахтин, Ю. Н. Тынянов, Я. Мукаржовский.

Если рассматривать художественную литературу как определенную сумму текстов[1], то, прежде всего, придется отметить,

[1] Понятие текста принимается здесь в соответствии с определением, данным в кн. Ю. Лотман. «Статьи по типологии культуры». Тарту, 1970. Текст может быть выражен в устных знаках (фольклор), закреплен средствами письменности, сыгран (выражен в системе театральных знаков).

что в общей системе культуры эти тексты будут составлять часть. Существование художественных текстов подразумевает одновременное наличие нехудожественных и то, что коллектив, который ими пользуется, умеет проводить различие между ними. Неизбежные колебания в пограничных случаях только подкрепляют самый принцип: когда мы испытываем сомнения, следует ли отнести русалку к женщинам или к рыбам, или свободный стих к поэзии или прозе, мы заранее исходим из этих классификационных делений как данных. В этом смысле представление о литературе (логически, а не исторически) предшествует литературе.

Разграничение произведений художественной литературы и всей массы остальных текстов, функционирующих в составе данной культуры, может осуществляться с двух точек зрения:

1. **Функционально.** С этой точки зрения художественной литературой будет являться всякий словесный текст, который в пределах данной культуры способен реализовывать эстетическую функцию. Поскольку в принципе возможно (а исторически весьма нередко) такое положение, при котором для обслуживания эстетической функции в эпоху создания текста и в эпоху его изучения необходимы разные условия, текст, не входящий для автора в сферу искусства, может принадлежать к нему для исследователя и обратно.

Одно из основных положений формальной школы состоит в том, что эстетическая функция реализуется тогда, когда текст замкнут на себя, функционирование определено установкой на выражение и, следовательно, если в нехудожественном тексте вперед выступает вопрос «что», то эстетическая функция реализуется при установке на «как». Поэтому план выражения становится некоторой имманентной сферой, получающей самостоятельную культурную ценность. Новейшие семиотические исследования подводят к прямо противоположным выводам. Эстетически функционирующий текст выступает как текст повышенной, а не пониженной, по отношению к нехудожественным текстам, семантической нагрузки. Он значит больше, а не меньше, чем обычная речь. Дешифруемый при помощи обычных механизмов естественного языка, он раскрывает определенный уровень смысла, но не раскрывается до конца. Как только получателю информации становится известно, что перед ним художественное сообщение, он сразу к нему подходит совершенно особым образом. Текст предстает перед ним как дважды (как минимум) зашифрованный; первая зашифровка — система естественного языка (предположим, русского). Поскольку эта система шифра дана заранее и адресант с адресатом одинаково свободно ею владеют, дешифровка на этом уровне производится автоматически, механизм ее становится как бы прозрачным — пользующиеся перестают его замечать. Однако этот же текст — получа-

тель информации знает это — зашифрован еще каким-то другим образом. В условие эстетического функционирования текста входит предварительное знание об этой двойной шифровке и незнание (вернее, неполное знание) о применяемом при этом вторичном коде. Поскольку получатель информации не знает, что в воспринятом им тексте на этом втором уровне значимо, а что — нет, он «подозревает» все элементы выражения на содержательность. Стоит нам подойти к тексту как к художественному, и в принципе любой элемент — вплоть до опечаток, как проницательно писал Э.-Т.-А. Гофман в предисловии к «Житейским размышлениям кота Мура» — может оказаться значимым. Прикладывая к художественному произведению целую иерархию дополнительных кодов — общеэпохальных, жанровых, стилевых, функционирующих в пределах всего национального коллектива или узкой группы (вплоть до индивидуальных), мы получаем в одном и том же тексте самые разнообразные наборы значимых элементов и, следовательно, сложную иерархию дополнительных по отношению к нехудожественному тексту пластов значений.

Таким образом, формальная школа сделала, бесспорно, верное наблюдение о том, что в художественно функционирующих текстах внимание оказывается часто приковано к тем элементам, которые в иных случаях воспринимаются автоматически и сознанием не фиксируются. Однако объяснение ему было сделано в корне ошибочное. Художественное функционирование порождает не текст, «очищенный» от значений, а, напротив, текст, максимально перегруженный значениями. Как только мы улавливаем некоторую упорядоченность в сфере выражения, мы ей немедленно приписываем определенное содержание или предполагаем наличие здесь еще неизвестного нам содержания. Изучение содержательных интерпретаций музыки дает здесь весьма интересные подтверждения.

2. **С точки зрения внутренней организации текста.** Для того, чтобы текст мог себя вести указанным выше образом, он должен быть определенным способом построен: отправитель информации его **действительно** зашифровывает многократно и разными кодами (хотя в отдельных случаях возможно, что отправитель создает текст как нехудожественный, то есть зашифрованный однократно, а получатель **приписывает** ему художественную функцию, примышляя более поздние кодировки и дополнительную концентрацию смысла). Кроме того, получатель должен знать, что текст, к которому он обращается, следует рассматривать как художественный. Следовательно, текст должен быть определенным образом семантически организован и содержать сигналы, обращающие внимание на эту организацию. Это позволяет описывать художественный текст не только как определенным образом функционирующий в общей системе текстов данной культуры, но и как некоторым об-

разом устроенный. Если в первом случае речь пойдет о структуре культуры, то во втором — о структуре текста.

Между функцией текста и его внутренней организацией нет однозначной автоматической зависимости: формула отношения между двумя этими структурными принципами складывается для каждого типа культуры по-своему, в зависимости от наиболее общих идеологических моделей. В самом общем и неизбежно схематическом виде соотношение это можно определить так: в период возникновения той или иной системы культуры складывается определенная, присущая ей, структура функций и устанавливается система отношений между функциями и текстами. Так, например, в 1740—1750 гг. в русской литературе происходит упорядочение на самых различных уровнях: метрическом, стилистическом, жанровом и др. Одновременно устанавливалась система отношений между этими организациями и их общая ценностная иерархия.

Затем период организации заканчивается. Известная неопределенность в соотнесенности звеньев уступает место однозначной упорядоченности. А это означает падение информационной емкости системы, ее закостенение. В этот момент, как правило, происходит смена эстетических теорий, а если, как это часто бывает, художественное закостенение оказывается лишь частным проявлением более широких — уже общественных — процессов стагнации, то и смена глубинных идеологических представлений. На этой стадии система функций и система внутренних построений текстов могут освобождаться от существующих связей и вступать в новые комбинации: сменяются ценностные характеристики; «низ», «верх» культуры функционально меняются местами. В этот период тексты, обслуживающие эстетическую функцию, стремятся как можно менее походить своей имманентной структурой на литературу. Самые слова «искусство», «литература» приобретают уничижительный оттенок. Но наивно думать, что иконоборцы в области искусства уничтожают эстетическую функцию как таковую. Просто, как правило, художественные тексты в новых условиях оказываются неспособными выполнять художественную функцию, которую с успехом обслуживают тексты, сигнализирующие своим типом организации о некоторой «исконной» нехудожественной ориентации. Так, исключенный теорией классицизма из пределов искусства фольклор сделался для просветителей и предромантиков идеальной эстетической нормой. Аналогичной была судьба очерка, который именно из-за своей «нехудожественности» оказывался в 1840-е, 1860-е гг., да и позже, в поворотные моменты литературного развития, ведущим художественным жанром.

Далее следует этап формирования новой системы идейно-художественных кодификаций, в результате чего между структурой текстов и их функцией складывается новая — первоначально достаточно гибкая — система соотношений.

Таким образом, в художественном развитии принимают участие не только художественные тексты. Искусство, представляя собой часть культуры, нуждается для своего развития в не-искусстве, подобно тому как культура, составляя лишь часть человеческого бытия, нуждается в динамическом соотнесении с внешней для нее сферой некультуры — незнакового, нетекстового, несемиотического бытия человека. Между внешней и внутренней сферами происходит постоянный обмен, сложная система вхождений и выведений. Причем сам факт введения текста в сферу искусства означает перекодировку его на язык художественного восприятия, то есть решительное переосмысление.

Кроме отношения текста и функции существенную роль в механизме литературного развития играет система оценок. Вся система текстов, входящих в культуру, в ценностном отношении организуется трехступенчатой шкалой: «верх», отождествляемый с высшими ценностными характеристиками, «низ», представляющий противоположность его[1], и промежуточная сфера, нейтральная в аксиологическом отношении.

Уже само распределение различных по своей природе и функции групп текстов по классам аксиологической иерархии способно стать существенной типологической характеристикой данного вида культуры. Предположим, что мы имеем дело с культурой, в которой этический тип текстов занимает позицию ценностного «верха», а художественный — «низа», и другую, с противоположным распределением оценок этих классов. Уже этого будет достаточно, чтобы увидеть в первой существенное типологическое сходство со средневековой церковной культурой, а во второй — с Римом периода упадка или любой эстетской системой ницшеанского толка. Понятно, сколь существенно значение для понятия литературы в данной системе культуры имеет место, которое ей отводится в общей ценностной иерархии текстов.

Однако в данном случае оказывается, что художественные тексты ведут себя иначе, чем все остальные. Обычно место текста или его агента (ибо каждому виду текстов соответствует определенная деятельность) в общей иерархии культуры обозначено однозначно: сакральный текст или место монаха может быть святым или презренным, но не может быть святым и презренным одновременно. Юридический текст и свойство быть законником также в каждом типе культуры оценивается однозначно (создающий законы подлежит высшей оценке для Цицерона, низшей — для Христа, в средневековой иерархии он зани-

[1] Культурная функция текстов, амбивалентных в отношении к оппозиции «верх/низ», и механизм мены функций между «верхом» и «низом» рассмотрены М. М. Бахтиным в монографии «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса».

мает срединное место). Только художественные тексты могут быть предметом взаимоисключающих аксиологических оценок. Хотя художественным текстам в общей иерархии культуры отводится определенное место, они постоянно проявляют тенденцию к расположению на противоположных концах лестницы, то есть в исходной позиции задают некоторый конфликт, создающий потенциальную возможность дальнейшей нейтрализации в некоторых амбивалентных текстах. Тексты, обслуживающие другие культурные функции, ведут себя принципиально иным образом. Для того, чтобы объяснить это явление, следует обратиться к внутренней организации того комплекса текстов, который мы определяем как художественную литературу.

Внутреняя организация художественной литературы — и в этом ее отличие от других классов текстов, которые относительно однородны по отношению к общей системе культуры — изоморфна культуре как таковой, повторяет общие принципы ее организации.

Литература никогда не представляет собой аморфно-однородной суммы текстов: она не только организация, но и самоорганизовывающийся механизм. На самой высокой ступени организации она выделяет группу текстов более абстрактного, чем вся остальная масса текстов, уровня, то есть **метатекстов.** Это нормы, правила, теоретические трактаты и критические статьи, которые возвращают литературу в ее самое, но уже в организованном, построенном и оцененном виде. Организация эта складывается из двух типов действий: исключения определенного разряда текстов из круга литературы и иерархических организаций и таксонометрической оценки оставшихся.

Самоосмысление литературы начинается с исключения определенного типа текстов. Так начинается разделение на «дикие», «нелепые» и «правильные», «разумные» тексты в эпоху классицизма, на «словесность» и «литературу» у Белинского 1830-х гг. (в дальнейшем это противопоставление получит другой смысл и за словесностью будет признано право тоже считаться литературой, хотя особой ценности — «беллетристикой»). Наглядный пример — совмещение понятия «литература» с одним из полюсов оппозиции «стихи-проза», причем противоположный объявляется не-литературой. Так, в русской литературе 1810-х — первой половины 1820-х гг. самое понятие художественной словесности практически совмещается с поэзией, в сознании «шестидесятников» мы наблюдаем противоположное явление.

Исключение определенных текстов из литературы совершается не только в синхронном, но и в диахронном плане; тексты, написанные до возникновения декларируемых норм или им не соответствующие, объявляются не литературой. Так, Буало выводит из пределов литературы огромные пласты европейского словесного искусства, Карамзин в декларативном стихотворении «Поэзия» утверждает, что поэзия в России скоро по-

явится, то есть еще не существует, хотя стихотворение написано после окончания поэтического поприща Ломоносова, Сумарокова, Тредиаковского и в разгар поэтической деятельности Державина. Такой же смысл имеет тезис «у нас нет литературы», с которым выступали Андрей Тургенев в 1801 г., Кюхельбекер в 1825 г., а позже — Веневитинов, Надеждин, Пушкин (см. набросок «О ничтожестве литературы русской»), Белинский в «Литературных мечтаниях». Аналогичный смысл имело позже утверждение, что русская литература до какого-то момента (как правило, момента создания данного метатекста) не обладала каким-либо основным и единственно дающим право называться литературой свойством — например, народностью («О степени участия народности в литературе» Добролюбова), отражением народной жизни («Что такое искусство?» Л. Толстого) и др. Отобранный в соответствии с определенными теоретическими концепциями состав имен и текстов, включаемых в литературу, в дальнейшем подвергается канонизации в результате составления справочников, энциклопедий и хрестоматий, проникает в сознание читателей. Оттенок полемики, присущий ему, утрачивается, забываются конкретные имена создателей легенды, и то, что представляло полемические гиперболы и метафоры, начинает восприниматься в прямом смысле.

Приведем пример того, как рожденная потребностями литературной борьбы самооценка литературы превращается в некоторый тип условного кода, который в руках потомства служит основанием для выделения значимых текстов и дешифровки их.

Белинский, борясь за утверждение **реалистической** литературы, полемически утверждал, что русская литература начинается с Пушкина (утверждение это было направлено в первую очередь против традиции карамзинизма, начинавшей родословную русской литературы с Карамзина; XVIII век и классицизм были вычеркнуты из литературы еще декабристской критикой и Н. Полевым). Однако Белинский, холодно — и несправедливо — относившийся к допетровской литературной традиции, был блестящим знатоком литературы XVIII века и, хотя многократно подвергал ее резкой критике, конечно не предполагал, что кто-либо может понять его слова в смысле отрицания самого факта ее существования. Вспомним, что нормой литературного вкуса, основой для тривиальных суждений все еще оставались в его эпоху Ломоносов и Державин, а имя Карамзина было окружено настоящим культом поклонения. Это заставляло Белинского полемически преувеличивать отрицание. Однако не случайно Белинский историю русской литературы неизменно начинал (в зависимости от эволюции его теоретических представлений) то с Ломоносова, то с Кантемира. В дальнейшем мысль о том, что русская литература начинается с Пушкина, отделилась от своих исторически обусловленных контекстов, подверглась своеобразной мифологизации и перешла

не только в строки журнально-критических статей, а через них — в сознание основной массы читателей середины и второй половины XIX в., но и легла в основу академических историй литературы, создававшихся в ту эпоху. XX веку пришлось заново «открывать» существование русской литературы XVIII столетия.

Таким образом, потомки получают от каждого этапа литературы не только некоторую сумму текстов, но и созданную ею самой о себе легенду и определенное количество апокрифических — отвергнутых и преданных забвению — произведений.

Однако реальная картина литературной жизни, как правило, усложняется тем обстоятельством, что литература одного и того же времени чаще всего подвергается осмыслению с нескольких точек зрения, причем границы понятия «литература» могут расходиться при этом достаточно далеко. Колебание между ними обеспечивает системе в целом необходимую информативность.

Одновременно с включением (выключением) тех или иных текстов из области литературы работает и другой механизм — иерархического распределения литературных произведений и ценностной их характеристики. В зависимости от той или иной общекультурной позиции за основу распределения берутся нормы стиля, тематика, связь с определенными философскими концепциями, выполнение или нарушение общепринятой системы правил, но неизменен самый принцип иерархической ценностной характеристики: внутри литературы тексты также относятся к аксиологическому «верху», «низу» или некоторой нейтральной промежуточной сфере.

Распределение внутри литературы сферы «высокого» и «низкого» и взаимное напряжение между этими областями делает литературу не только суммой текстов (произведений), но и **текстом**, единым механизмом, целостным художественным произведением. Постоянство и единообразие этих структурных принципов для литератур различных народов и эпох поистине достойно внимания. Видимо, описывая литературу той или иной эпохи как единый текст, мы скорее всего приблизимся к задаче выделения универсалий литературы как специфического явления.

Внутренняя классификация литературы складывается из взаимодействия противоположных тенденций: упомянутого выше стремления к иерархическому распределению произведений и жанров, равно как и любых иных значимых элементов художественной структуры, между «высоким» и «низким», с одной стороны, и тенденции к нейтрализации этой оппозиции и снятию ценностных противопоставлений. В зависимости от исторических условий, от момента, который переживает данная литература в своем развитии, та или иная тенденция может брать верх. Однако уничтожить противоположную она не в силе: тогда оста-

новилось бы литературное развитие, поскольку механизм его, в частности, состоит в напряжении между этими тенденциями.

Другим примером внутренней организации литературы как целостного организма может быть противопоставление «высокой» и «массовой» литературы. В рамках единой литературы всегда ощущается разграничение литературы, состоящей из уникальных произведений, лишь с известным трудом поддающихся классификационной унификации, и компактной, однородной массы текстов[1]. Выделить какой-либо признак с тем, чтобы приписать его исключительно той или иной из названных групп затруднительно, поскольку история литературы убеждает, что они легко и постоянно обмениваются признаками. Так, с первого взгляда может показаться, что в классовом обществе «высокая» литература неизменно должна быть связана с господствующими классами, а «массовая» — с демократией. Именно так считали социологи 1920-х гг., а под их влиянием и В. Шкловский, выдвигавший в известной монографии Матвея Комарова на вакансию народного писателя.

Между тем, в истории литературы достаточно примеров, когда действительно вершинная литература идеологически связана с социальными верхами, но не меньше и противоположных. И личные вкусы Николая I, воспитанные переходами от бюргерских добродетелей сентиментального гемюта Марии Федоровны к казарменному романтизму, и социальные интересы представляемых им общественных сил были на стороне «массовой» литературы Булгарина, Загоскина и Кукольника, а не «вершинной» — Пушкина или Лермонтова.

«Вершинная» и «массовая» литература каждая в отдельности могут приобретать в конкретных исторических условиях самые различные значения — социальные, эстетические или общефилософские. Постоянна лишь их функциональная противопоставленность[2]. Для того, чтобы придать этим понятиям некоторую конкретность, рассмотрим проблему «массовой литературы» подробнее.

Интерес к массовой литературе возник в русском классическом литературоведении как противодействие романтической традиции изучения «великих» писателей, изолированных от окружающей эпохи и противопоставленных ей. Акад. А. Н. Веселовский сопоставил исследования, построенные на основе теории «героев, этих вождей и делателей человечества» — в духе идей Карлейля и Эмерсона — с парком в стиле XVIII столе-

---

[1] Мы исключаем из рассмотрения проблему «Литература и фольклор» как самостоятельный и сложный вопрос, ограничиваясь рассмотрением функций внутри письменной литературы.

[2] Механизм нейтрализации, конечно, работает и здесь, например, в случаях, когда «высокое» искусство сознательно ориентируется на «массовое»— ср. увлечение примитивом, архаическими формами литературы или детской поэзией.

тия, в котором «все аллеи сведены веером или радиусом к дворцу или какому-нибудь псевдоклассическому памятнику, причем всегда оказывается, что памятник все же не отовсюду виден, либо неудачно освещен, или же не таков, чтобы стоять ему на центральной площади»[1].

«Современная наука, — писал он далее, — позволила себе взглянуть в те массы, которые до сих пор стояли позади их, лишенные голоса; она заметила в них жизнь, движение, неприметное простому глазу, как все совершающееся в слишком обширных размерах пространства и времени; тайных пружин исторического процесса следовало искать здесь и вместе с понижением материального уровня, исторических изысканий, центр тяжести был перенесен в народную жизнь»[2].

Такой подход, проявившийся в трудах А. Н. Пыпина, В. В. Сиповского, самого акад. А. Н. Веселовского, а позже — В. Н. Перетца, М. Н. Сперанского и многих других исследователей, обусловил интерес к низовой и массовой литературе. Имея отчетливо демократический характер как явление идеологическое, этот подход, в собственно научном смысле, был связан с расширением круга изучаемых источников и проникновением в историю литературы методов, выросших на почве фольклористики и, отчасти, лингвистических приемов исследования.

Критика, которой подвергался в ряде случаев такой подход к истории литературы, связана была с тем, что при этом часто ставился знак равенства между массовостью и исторической значимостью.

Критерий идейной или эстетической ценности текстов отменялся как «ненаучный». Самое слово «произведение искусства» заменено было «позитивным» понятием «памятника письменности». Не случайно вторжение методов фольклористики и медиевистики, ибо в изучаемых ими текстах, вопреки традиции Буслаева (продолжателями которой позже выступили акад. А. С. Орлов, И. П. Еремин, Д. С. Лихачев) видели не произведения искусства, а «памятники». Утрата ученым непосредственно эстетического переживания текста мыслилась как благоприятное обстоятельство. Ученый должен не реконструировать эстетическое переживание чуждых текстов, а отстраниться от него при рассмотрении близких. Тогда произведение превратится в памятник, а исследователь возвысится до вершин позитивного его изучения. К чему это приводило, показала «История русского романа» В. В. Сиповского.

Дальнейший шаг вперед в изучении массовой литературы был сделан в 1920-х гг. Неудачные попытки социологов отождествить ее с демократической струей в русской литературе, одно-

---

[1] А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, Л, «Художественная литература». 1940, стр. 43.

[2] Там же, стр. 44.

временно дискредитируя высшие культурные ценности как классово чуждые народу, мало способствовали продвижению проблемы. Значительно плодотворнее было стремление ряда ученых рассмотреть **взаимодействие** массового и вершинного аспектов истории литературы. Именно так был поставлен вопрос в книге В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин», где требование «широкого изучения массовой литературы эпохи» связывалось с взаимодействием ее с процессами «высокой» литературы. Ряд интересных наблюдений был сделан Б. М. Эйхенбаумом и В. Шкловским. Одновременно Ю. Н. Тынянов создал стройную теорию, в которой механизм литературной эволюции определялся взаимовлиянием и взаимной функциональной сменой, «верхнего» и «нижнего» ее пластов. В неканонизованной словесности, находящейся за пределами узаконенной литературными нормами, литература черпает резервные средства для новаторских решений будущих эпох.

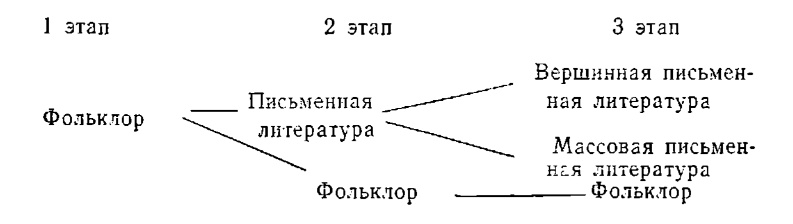
Несмотря на известную упрощенность предлагаемой Тыняновым схемы, ему принадлежит бесспорная честь первой попытки описания **механизма** диахронного движения литературы. Вершиной рассмотрения динамики литературы как борьбы, напряжения между культурным «верхом» и «низом», нейтрализации этого напряжения в амбивалентных текстах и соотношения этого процесса с общей эволюцией культуры, бесспорно, до сих пор остается книга М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса».

Понятие массовой литературы — понятие социологическое (в терминах семиотики — «прагматическое»). Оно касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру. Таким образом, понятие это в первую очередь определяет **отношение** того или иного коллектива к определенной группе текстов. Одно и то же произведение может с одной точки зрения включаться в это понятие, а с другой — исключаться. Так, поэзия Тютчева, с пушкинской точки зрения, была фактом массовой литературы; Белинский относил к ней Баратынского. Однако для нас Тютчев так же в нее не входит, как не входил в нее Баратынский для Пушкина. В. Петров, несмотря на сдержанно-иронический отзыв Новикова в «Опыте исторического словаря о российских писателях», относился современниками к вершинам литературы. Пушкин в стихотворении, оглашенном им на лицейском переводном экзамене в 1815 г., назвал из всех русских поэтов, характеризуя XVIII век, лишь два имени: присутствовавшего тут же Державина и Петрова, поставив их рядом. Державину и в голову не пришло обидеться или возразить, хотя чувство поэтической иерархии было у него развито весьма сильно.

О, громкий век военных споров,
Свидетель славы россиян!
Ты видел, как Орлов, Румянцев и Суворов,
Потомки грозные славян,
Перуном Зевсовым победу похищали;
Их смелым подвигам, страшась, дивился мир;
Державин и Петров героям песнь бряцали
Струнами громкозвучных лир.

Для нас Петров — яркий пример массовой литературы XVIII века. Аналогичное перемещение пережил и Херасков.

Понятие массовой литературы подразумевает в качестве обязательной антитезы некоторую вершинную культуру. Говорить о массовой литературе применительно к текстам, не разделенным по признаку распространения, ценности, доступности, способу фиксации или хранения, или каким-либо иным образом (например, применительно к фольклору), очевидно, не имеет смысла. Видимо, можно предложить следующую схему усложнения парадигмы художественных текстов:



Таким образом, на третьем этапе массовая литература представляет собой фольклор письменности и письменность фольклора. Она часто выполняет роль резервуара, в котором обе эти группы текстов обмениваются культурными ценностями (хотя, конечно, существует и прямой обмен). В XX веке развитие средств массовой коммуникации и сложность судеб народного сознания создают между этими группами особые отношения и вводят новые факторы, рассмотрение которых не есть предмет настоящей работы[1].

Массовая литература должна обладать двумя взаимно противоречащими признаками. Во-первых, она должна представлять более распространенную в количественном отношении часть литературы. При рассмотрении признаков «более распространенная — менее распространенная», «более читаемая — менее читаемая», «более известная — менее известная» — массовая литература получит более сильные характеристики. Следова-

[1] См. Antonina Kłoskowska. Kultura masowa. Kritika i obrona, Warszawa, PWN, 1964.

тельно, в определенном коллективе она будет осознаваться как культурно полноценная и обладающая всеми качествами, необходимыми для эстетического функционирования. Однако, во-вторых, в том же обществе должны действовать и быть активными нормы и представления, с точки зрения которых эта литература не только оценивалась бы чрезвычайно низко, как «плохая», «грубая», «устаревшая», или по какому-нибудь другому признаку исключенная, отверженная, апокрифическая, но и как бы не существовала вовсе.

Иногда сама эта выключенность будет повышать интерес к тексту. Так, например, в пушкинскую эпоху читатель имел дело как бы с двумя параллельными иерархиями поэтических ценностей: одна — официальная — будет распространяться на печатную литературу, другая — на «отверженные» рукописные тетради:

Я спрятал потаенну
Сафьянную тетрадь.
Сей свиток драгоценный,
Веками сбереженный,
От члена русских сил,
Двоюродного брата,
Драгунского солдата
Я даром получил.
Ты, кажется, в сомненьи...
Не трудно отгадать:
Так, это сочиненья,
Презревшие печать...[1]

Отношения между этими группами могли складываться самым разнообразным путем. Так, массовая литература может копировать «высокую», создавая ее упрощенный и переведенный на значительно более примитивный язык вариант. На материалах литовского лубка прекрасно прослеживается это стремление подражать «высокой» живописи барочного типа. Массовая поэма русского романтизма начала 1820-х гг. канонизирует нормы пушкинской «южной поэмы», превращая их в штамп.

Возможно и другое отношение, в основе которого лежит не стремление уподобиться высокой литературе, а борьба с ней, однако в пределах общих структурных норм, почерпнутых из той же высокой литературы. В этом случае возникают пародии типа «Службы кабаку» XVII в. или ирои-комических поэм XVIII в. В этом случае массовая литература мыслит себя как зеркально перевернутую высокую с обращенной системой аксиологических оценок[2].

Возникают правила «отверженной» литературы, ее классики и ее штампы. Так, в русской литературе XVIII — начала XIX в., если нормативы высокой поэзии предполагали место «возвышенного певца», барда, бича пороков, на которое в разное время претендовали Державин или Капнист, Гнедич или Рылеев, то эта же позиция имела своеобразного двойника в сфере, кото-

---

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. т. 1, стр. 99.

[2] Ср.: Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. О семиотическом механизме культуры, «Труды по знаковым системам», т. 5, Тарту, 1971.

рую мы сейчас рассматриваем (подобно тому, как средневековый святой имел вне официальной иерархии двойника в лице юродивого). Это была фигура высокая и анекдотическая одновременно. Поэт и пьяница, автор высоких од и сатир, с одной стороны, и кабацкой поэзии — с другой, чья биография еще при жизни превращалась в анекдотический эпос, он своим поведением и утверждал и пародировал нормы высокой поэзии. То, что это место никогда не было вакантно, занимаясь то Барковым, то Костровым, то Милоновым, видимо, не случайно. Достаточно, например, сопоставить записи Пушкина об этих трех литераторах, чтобы убедиться, что перед нами — одна и та же стилизация биографии. Создается биографическая легенда, регулирующая восприятие фактов жизни этих поэтов аудиторий, а, возможно, и их собственное бытовое поведение.

(XVI)

«Сатирик Милонов пришел однажды к Гнедичу пьяный по своему обыкновению, оборванный и растрепанный. Гнедич принялся увещевать его. Растроганный Милонов заплакал и, указывая на небо, сказал: «Там, там найду я награду за все мои страдания...» — «Братец, — возразил ему Гнедич, — посмотри на себя в зеркало: пустят ли тебя туда?»

(XXI)

Херасков очень уважал Кострова и предпочитал его талант своему собственному. Это приносит большую честь и его сердцу, и его вкусу. Костров несколько времени жил у Хераскова, который не давал ему напиваться. Это наскучило Кострову. Он однажды пропал. Его бросились искать по всей Москве, и не нашли. Вдруг Херасков получает от него письмо из Казани. Костров благодарил его за милости, но, — писал поэт, — воля для меня всего дороже... Когда наступали торжественные дни, Кострова искали по всему городу для сочинения стихов и находили обыкновенно в кабаке или у дьячка, великого пьяницы, с которым он был в тесной дружбе...

(XLVII)

Сумароков очень уважал Баркова как ученого и острого критика и всегда требовал его мнения касательно своих сочинений. Барков пришe(л) однажды к С(умарокову). «Сумароков великий человек! Сумароков первый русский стихотворец!» — сказал он ему. Обрадованный Сумароков велел тотчас же подать ему водки, а Баркову только того и хотелось. Он напился пьян. Выходя сказал ему: «Александр Петрович, я тебе солгал: первый-то стихотворец — я, второй Ломоносов, а ты только третий». Сумароков чуть его не зарезал. (Полн. собр. соч., т. XII, стр. 159—170. Ср. также отрывок: «Барков заспорил однажды с Сумароковым»).

Нетрудно заметить, что во всех этих записях, сохраняющих отчетливые черты устной легенды, образ высокого поэта (Сумароков-Херасков-Гнедич) един и противопоставлен его антиподу (Барков-Костров-Милонов). При этом «низкий» двойник обладает чертами сказочного младшего брата: несмотря на презираемое положение, он лучше своего «антипода» высокого ранга

и побеждает его (исключение составляет эпизод с Милоновым, в котором функция шутника-острослова передана Гнедичу, а патетическая речь — Милонову).

Как в большинстве новеллистических эпосов, победа заключается в остром слове, герой «низа» более свободен в своем поведении. Не случайно приобщение к «низу» культуры (ср. роль театральных кулис, цыган, артистической богемы, «сельской свободы» — периодических выездов «на лоно природы» — в поместье для горожанина-помещика, на дачу для горожанина-чиновника) воспринимается как освобождение от некоторой системы запретов, перемещение в сферу иного, более свободного поведения. Так как высокая культура осмысляет себя как область максимальной организации, низовая литература представляется ей сферой свободы, областью пониженной условности, что может интерпретироваться как искренность, природность и получать свойства высшей притягательности (ср. сопоставление цыганской песни и оперы в «Живом трупе» Л. Толстого).

Поскольку иногда организационные принципы низовой литературы — это нормы, которые на предшествующем историческом этапе свойственны были вершинной, возможны любопытные исторические парадоксы. Так, в 1830—1840-х гг. литературный «низ» был представлен романтизмом, то есть той эстетической системой, которая в принципе отрицательно относилась к массовой литературе и была ориентирована на исключительное и «гениальное». Одновременно литературный «верх» был представлен натуральною (и шире — гоголевской) школой с ее ориентацией на «беллетристику» и массовость. «Верх» сознательно избирал себе образцом жанровые формы, оцениваемые как принадлежащие к литературному «низу» (ср. утверждение Белинского, что недостатком русской литературы является то, что она, имея гениальных писателей, не имеет беллетристики, и обращение ведущих литераторов к жанрам очерка), а «низ» моделировал себя по образцу «вершинности» (ср. подчеркнуто прозаическое поведение Печорина и возвышенное — Грушницкого).

Механизм живой литературной жизни подразумевает наличие и борьбу обеих этих тенденций. Победа какой-либо из них означала бы стагнацию литературы как целого. Мы остановились более подробно на соотношении «верха» и «низа» литературы отнюдь не потому, что этот единственный или даже важнейший из бинарно противопоставленных механизмов внутренней организации литературы. Не менее существенна оппозиция «свое-чужое»: синхронно организованная «своя» система культуры постоянно испытывает возмущающее воздействие не только со стороны действительности, но и от других культур. Здесь возможно вторжение отдельных текстов (чужая культура на этой стадии контакта воспринимается как хаотическая, не имеющая своей организации), восприятие системы чужих текстов; одна-

ко система эта конструируется в недрах собственной культуры по принципу уподобления или противопоставления ей (например, «Хор ко превратному **свету»)**, где жизнь «за морем» — это сатирический образ зеркально перевернутой жизни на Руси; острая критика Запада, столь характерная для многих русских публицистов России XIX в, в значительной мере связана с тем, что знакомству с реальным буржуазным Западом предшествовало конструирование утопии «превратного света». Наконец, наступает взаимодействие с системой чужой культуры, выработанной в недрах этой самой чужой культуры. Но поскольку, как мы видели, литература в принципе не однолика, из набора, предъявляемого воспринимаемой культурой, также возможен самый различный выбор.

Таким образом, и здесь мы сталкиваемся не с неподвижной суммой текстов, расставленных по полкам библиотеки, а с конфликтами, напряжением, «игрой» различных организующих сил.

Можно было бы остановиться на том внутреннем напряжении, которое создается в литературе нового времени одновременным сосуществованием стихов и прозы, разными типами их отталкиваний и уподоблений. Однако это уже часто делалось. Создание исчерпывающего списка противопоставлений, свойственных литературе как **единому механизму**, — задача будущего. Но эта задача уже осуществима и, более того, насущно актуальна: без нее невозможно типологическое сравнение литератур и построение истории мировой литературы. Однако выполнение этой задачи не есть цель настоящей работы, устремления которой значительно более скромны. Мы стремились показать, что литература как динамическое целое не может быть описана в рамках какой-либо одной упорядоченности. Литература существует как определенная множественность упорядоченностей, из которых каждая организует лишь какую-то ее сферу, но стремится распространить область своего влияния как можно шире. При «жизни» какого-либо исторического этапа литературы противоборство этих тенденций составляет основу того, что делает возможным выражать в литературе интересы различных социальных сил, борьбу нравственных, политических или философских концепций эпохи.

Когда наступает новый исторический момент, моделирующая активность литературы проявляется, в частности, в том, что она активно творит свое прошлое, выбирая из множественности организаций вчерашнего дня одну и канонизируя ее (так Возрождение избрало упрощенную античность). Процесс этот облегчается тем, что каждая из противоборствующих тенденций, из полемических побуждений, утверждает свою универсальность. В процессе подобной историко-научной канонизации сами тексты трансформируются, поскольку в литературе вчерашнего дня они существовали как часть ансамбля, элемент механизма, а теперь становятся единственно представляющими эпоху.

Однако наступает новый исторический этап культуры, и ученые следующих поколений открывают новое лицо, казалось бы, давно изученных текстов, изумляясь слепоте своих предшественников и не задумываясь о том, что же скажут о них самих последующие литературоведы. Между тем, эта поразительная способность художественных текстов давать материал для все новых открытий должна была бы привлечь внимание, поскольку в ней проявляются некоторые существенные черты организации литературы как синхронного механизма.

УДК-801

ВЯЧ. ВС. ИВАНОВ

ИЗ ЗАМЕТОК О СТРОЕНИИ И ФУНКЦИЯХ КАРНАВАЛЬНОГО ОБРАЗА

Одно из крупнейших научных достижений М. М. Бахтина заключается в том, что ему удалось не только обнаружить роль карнавальной традиции и родственных ей явлений карнавализации в истории литературы и культуры, но и определить наиболее характерные черты карнавального образа. Согласно выводу М. М. Бахтина, «карнавальный образ стремится охватить и объединить в себе оба полюса становления или оба члена антитезы: рождение — смерть, юность — старость, верх — низ, лицо — зад, хвала — брань»[1]. Из перечисленных двоичных противоположностей в книге М. М. Бахтина о Рабле, как уже приходилось отмечать[2], особенно детально изучено противопоставление верх — низ, рассмотренное одновременно в разных планах — социальном и оценочно-иерархическом, пространственном, телесном.

Роль этого противопоставления вытекает из вертикального характера изучаемой в этой книге картины мира. Как показал М. М. Бахтин, «та конкретная и зримая модель мира, которая

[1] М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, стр. 238.

[2] Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965, стр. 204, примеч. 57. Относительно роли выводов книг М. М. Бахтина в связи с исследованием двоичных противопоставлений см. Вяч. Вс. Иванов. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики, — «Труды по знаковым системам», VI, Тарту, 1973. Его же, Бинарные структуры в семиотических системах.—«Системные исследования 1972 г.», М., 1972, стр. 216—217. О тех двоичных противопоставлениях у Рабле, которые, как отмечается в трудах последнего времени (см. J. Paris. Rabelais au futur, Paris, 1970, pp. 117—118) совпадают с системами двоичных противоположностей, изучаемых культурной антропологией, ср. также: В. В. Иванов. Об одном типе архаичных знаков искусства и пиктографии. — Сб. «Ранние формы искусства», М., 1972, стр. 113, примеч. 15 (о пифагорейской системе противопоставлений, отраженной в соответствующем месте у Рабле, ср. также И. Д. Рожанский. Анаксагор, М., 1972, стр. 14 и 170).

лежала в основе средневекового образного мышления, была существенно вертикальной»[3]. К сходным выводам, предвосхищавшим результаты новейших исследований по истории культуры, еще в 20-е годы пришел П. А. Флоренский, отмечавший, что «искусство христианское выдвинуло вертикаль и дало ей значительное преобладание над прочими координатами...; Средневековье усиливает эту стилистическую особенность христианского искусства и дает вертикали полное преобладание... важнейшую основу стилистического своеобразия и художественный дух века определяет выбор господствующей координаты»[4]. Эта же идея (с соответствующими ссылками на книгу М. М. Бахтина) развита в недавней замечательной монографии А. Я. Гуревича, отмечающего, что «дуализм средневековых представлений, резко расчленявший мир на полярные пары противоположностей, группировал эти противостоящие одна другой категории по вертикальной оси... все привлекает внимание к категориям «верха» и «низа», к полярным переходам от возвышенного к низменному. Это поистине определяющие координаты средневековой картины мира»[5].

[3] М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, стр. 436. Далее страницы этой книги указываются в скобках в тексте статьи (разрядка в цитатах везде принадлежит М. М. Бахтину).

[4] П. А. Флоренский. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях (архив П. А. Флоренского), раздел «Время и пространство», § 58. В связи с другими отмечаемыми ниже сближениями следует отметить, что в опыте воспроизведения средневекового мира в спектакле «Валькирия» у Эйзенштейна основной темой становилась «активность, сценически разрешаемая вертикально вверх», С. М. Эйзенштейн. Воплощение мифа.—«Избранные произведения», т. 5, М. 1968, стр. 342.

[5] А. Я. Гуревич. Категории средневековой культуры, М., 1972, стр. 65—66. В этом заключается существенное отличие от оппозиции верх—низ в более архаических культурах, где, как показано, в частности, Леви-Строссом, вертикальная структура мифа (в которой герой — разоритель орлиного гнезда поднимается по дереву на небо, тогда как его отец остается на земле) легко преобразуется в горизонтальную (где герой и его отец разъединены пространственно, но не разведены в разные миры), см. C. Lévi-Strauss. Mythologiques, IV. L' Homme nu, Paris, 1971, p. 645 (индекс под словом «horisontal, vertical»), ср. параллель американским мифам, рассмотренным Леви-Строссом, в полностью с ними совпадающем кетском мифе о разорителе орлиного гнезда, («Происхождение аборигенов Сибири и их языков», Томск, 1973, стр. 48—50), в последнем мифе герой сперва разъединяется со своими (приемными) родителями по горизонтали, а затем уже по вертикали, поднимаясь на дерево (см. А. П. Дульзон. Кетские сказки и другие тексты. — «Кетский сборник. Мифология. Этнография. Тексты», М., 1969, стр. 182—186; Его же. Сказки народов Сибирского Севера, 1. Томск, 1972, стр. 40—41 и 115—116). Как заметил в письме к автору по поводу этого кетского мифа Леви-Стросс, его герой одновременно испытывает опасность на горизонтальной оси и на вертикальной. Равенство двух осей (в кетском мифе и в кетской модели мира сказывающееся в тождестве представлений о верхе и низе по отношению к небу и земле и к верховьям и низовьям реки) характеризовало состояние, предшествующее введению ценностного иерархического упорядочивания, после чего, по словам М. М. Бахтина, «**пространственным ступеням**, идущим снизу вверх, строго соответствовали ценностные ступени» (стр. 436).

По отношению к противопоставлению верх-низ Бахтин показывает, как именно в карнавале происходит охват обоих членов противопоставления единым карнавальным образом. Это осуществляется, в частности, благодаря инверсии, переворачиванию отношений между низом и верхом. «Перемещение иерархического верха в низ» (стр. 21) Бахтин прослеживает на примере избрания шутовского короля, которого сперва «всенародно избирают, затем **всенародно же осмеивают»** (стр. 214). Шута обряжают королем, его развенчание рассматривается как смерть (там же). **«В народно-праздничной системе образов** нет чистого, абстрактного отрицания. Образы этой системы стремятся захватить **оба полюса становления** в их противоречивом единстве. Избиваемого и убиваемого украшают: само избиение носит **веселый** характер; оно и вводится и завершается смехом» (стр .220). Очень глубокой мыслью М. М. Бахтина является вывод о связи карнавального переворачивания отношений между **верхом** и **низом** с переодеванием, которое рассматривается им как **«обновление** одежд и своего социального образа» (стр. 91). «Поэтому в карнаванальных образах так много обратных лиц, так много нарочито нарушенных пропорций. Мы видим это прежде всего в одежде участников. Мужчины переодеты женщинами и обратно» (стр. 447).

Выводы Бахтина подтверждаются результатами недавнего исследования антрополога Лича, посвященного проблеме карнавала, в частности, средневекового западноевропейского. В этой работе, изданной спустя два десятилетия после завершения М. М.- Бахтиным его диссертации о Рабле (1940 г.), почти дословно повторены ее выводы, хотя Лич и не был знаком с ней. По словам Лича, во время карнавальных празднеств «индивид вместо того, чтобы подчеркивать свою социальную личность и официальное положение, как бы старается их замаскировать. Мир предстает в маске, формальные правила ортодоксальной жизни забыты»[6]. Лич, как и Бахтин, рассматривает инверсию ролей как противоположность «формальному» («официальному») поведению, тогда как маскарад занимает промежуточное положение между этими полюсами. Лич отмечает «крайнюю форму празднества, в которой участники...стараются играть роль, прямо противоположную тому, чем они действительно являются: мужчины выступают в роли женщин, женщины — в роли мужчин, короли становятся нищими, слуги — хозяевами»[7].

Структуру ситуации, в которой меняются местами члены такой пары, как «Принц и нищий», примерно в те же годы, когда Бахтин писал свою работу о карнавале, изучил С. М. Эйзенштейн. По его мнению, «эта тема соприкасается с одной из

---

[6] E. Leach. Rethinking antropology. London, 1961, p. 135.

[7] Там же. Ср.: V. Turner. The ritual process, Chicago, 1969, pp. 183-185.

самых глубоко таинственных ситуаций обмена социальными положениями (раб — государь) в обрядах, пола путем переодевания в сатурналиях и даже в историко-политических случаях — таинственная история Ивана Грозного и татарского князька Симеона Бекбулатовича, временно заменявшего царя всея Руси на престоле»[8].

Вспоминая в этой связи о реальном случае, когда Иван Грозный номинально передал свою власть татарскому князьку Симеону Бекбулатовичу, Эйзенштейн сам замечает, что во второй серии его фильма «Иван Грозный», где Иван сажает на трон Владимира Андреевича, велев нарядить того в царские одежды, «эта ситуация перенесена на смерть Владимира Андреевича». Для понимания этого — центрального цветового — эпизода 2-й серии «Ивана Грозного», существенно то, что в нем обмену царскими атрибутами между Грозным и Владимиром Старицким предшествует пляска Федора Басманова в женской одежде и женской маске. Комментарий к этой карнавальной части фильма дают слова Эйзенштейна о том, что обмен местами между царем и подданным «стоит в одном ряду с другими обменами одеждами. А основной обмен одеждами — это обмен мужской и женской [одежды] между мужчинами и женщинами. Карнавальная традиция, разрастающаяся во все переодевание»[9], была воспроизведена Эйзенштейном в этом фильме. Мысль Эйзенштейна о том, что «обмен одеждами (и местами) между **королем** и **рабом** есть не только явление в одном ряду с обменом мужского и женского платья, — но и прямой дериватив от этого обмена»[10], позволяет понять последователь-

---

[8] С. М. Эйзенштейн. Grundproblem (архив П. М. Аташевой).

[9] Там же. Запись из цикла «Mѣдникъ Сляй. Круг», датируемая 13 сентября 1947 г. начинающаяся словами: «Сегодня ура кажется наконец поймал за хвост основу обычая обмена местами между царем и рабом, и королем и шутом! Меня это вообще давно интриговало, но в особенности в связи с Иваном Грозным...».

[10] Там же. Далее Эйзенштейн отмечает, что «мужчина и женщина обмениваются одеждами, вступая в брак (Геркулес и Омфала)...» Подробнее этот вопрос разбирается Эйзенштейном в других записях к «Grundproblem» и «Методу».

В главе «Метода», датированной 9 января 1944 г., Эйзенштейн писал: «Достаточно развернуть «Золотую ветвь» Фрэзера — второй из томов, посвященный Адонису, Аттису и Озирису, чтобы в примечаниях, касающихся женских облачений, которые носили в известных церемониях жрецы-мужчины, найти длинный список примеров того, как перемена одежд между женихом и невестой входила обязательным обрядовым условием свадебной церемонии глубоко различных между собою народов». Расширением этого же обряда, включающего и родителей, и других участников ритуала, Эйзенштейн объясняет «массовое переряживание мужчин и женщин в неположенные им наряды в сатурналиях и пережиточных их формах [—] праздников дураков и пр.» (там же).

ность переодеваний в цветовом эпизоде «Пира опричников». Сначала — в сцене пляски Федора — дана та карнавальная ситуация, которую Эйзенштейн считал «основной» — исходной: обмен одеждами между мужчинами и женщинами. Эта часть фильма предваряет обмен одеждами между царем — Иваном и Владимиром, играющим в этом месте фильма роль карнавального шутовского царя и смеховой жертвы, которую сперва украшают, а потом убивают. Сопоставление фильма с теоретическими записями Эйзенштейна не позволяет сомневаться в том, что он опирался и на карнавальные мистериальные представления — такие, как «Пещное действо», воспроизведенное в одном из предшествующих эпизодов фильма, — и на еще более древние ритуалы, косвенный след которых сохранялся в карнавальной традиции, хотя и в существенно преобразованном виде, что подчеркивал М. М. Бахтин (стр. 306), отмечавший длительность пути, отделяющего карнавал от «примитивных» ритуалов.

Заново открытый антропологией нашего века язык архаических мифов и ритуалов Эйзенштейн исследовал как ученый и вместе с тем использовал, как художник. Подобно Т. С. Элиоту и Эзре Паунду, он внимательно читал «Золотую ветвь». Восстановленный в этой книге Фрейзера цикл обрядов, связанных со священным царем, он реконструировал в своем последнем фильме, герой которого — Грозный — представлен им в центре этих ритуалов, в частности, в сцене коронации. Эта художественная реконструкция согласуется с выводом антропологии, согласно которой в восточно-христианской ритуальной традиции, продолжающей византийскую, архаические языческие обряды коронации священного царя оказались особенно живучими[11]. Сравнение с обрядами замещения священного царя, засвидетельствованными на Древнем Востоке, в частности, в Месопотамии и у хеттов[12], показывает, что Эйзенштейну удалось воспроизвести во II серии того же фильма важнейшие черты основной схемы этих обрядов: 1) царя замещает заместитель, когда ему грозит беда (на Древнем Востоке об этом судили чаще всего по астрологическим предсказаниям); 2) заместитель объявляется царем после того, как ему вручаются царские знаки, на него одевают царские одежды и т. п.; 3) заместителя убивают вместо царя. Верность восстановления архетипа сказалась в том, что в фильме, как в ассирийской традиции, роль замести-

---

[11] A. M. Hocart. Kingship, London, 1927, (2 ed., 1969), p. 90. Для сравнения с ролью царского глобуса в сцене коронации в фильме Эйзенштейна существенны также замечания о Византии в статье Kurt Aland. Der Abbau des Herrscherkultes im Zeitalter Konstantins. — «La Regalitá Sacra», Leiden, 1959.

[12] H. M. Kümmel. Ersatzrituale für den hethitischen König (Studien zu Boğazköy-Texten, Heft 3), Wiesbaden, 1967. О šaklu см. там же, 5, 177 и 177 и Anm. 85.

теля царя поручается умственно отсталому (аккадск. saklu). Существенно и то, что сам царь произносит слова, обращенные к его заместителю, признавая того новым царем. Согласно не вполне достоверным толкованиям, в Ассирии заместитель мог принадлежать к высшим родам. Наконец, для типологии поведения Грозного (не только в фильме, но и в реальной его биографии) важно то, что при совершении обряда замещения старый царь удалялся в другой город (что можно прямо сравнить с переездом Грозного в Александровскую слободу).

По четкой характеристике О. М. Фрейденберг, ценность чьей книги отмечал М. М. Бахтин (стр. 62, примеч.), «роли производят впечатление двойственных: с одной стороны — царь, разжалованный в рабы, а с другой стороны — раб, возведенный в сан царя. Но мы знаем, чем обряд кончается: раба казнят, а царь остается царствовать»[13]. Для анализа эпизода фильма Эйзенштейна, где Грозный благодаря переодеванию Владимира Андреевича, которому он кланяется как царю вместе с опричниками, спасается от смерти, существенны замечания О. М. Фрейденберг (чью книгу хорошо знал Эйзенштейн) о связи древнего обряда со смертью: «царя подлинного уже нет, он умер. И то, что он мертв, показывает следующий акт драмы: царь в одежде раба и узника рабствует новому царю жизни. Но этим образ еще не исчерпан. Есть еще и третий акт в драме: царь преодолевает смерть и в новом виде, новым уже царем, опять входит в царствование. Что же служит метафорой этой фазы? Схватка с временным владыкой, со смертью в лице раба-узника, которая кончается для него побоями и насильственной смертью»[14]. В эпизоде фильма сохранена не только связь всей обрядовой последовательности с темой смерти, но и поклонение старого царя — Грозного — новому (по Фрейденберг воплощающее ритуальную смерть старого царя), и царский стол, за которым сидит (перед одеванием царских одежд) будущий новый царь; наконец, эпизод завершается смертью нового царя, означающей в то же время избавление старого царя от смертельной опасности. Как формулировала та же Фрейденберг, «функция этого раба состояла в том, чтобы пережить в себе фазу смерти царя... царь же подлинный снова выходил на сцену»[15].

По существу ритуал замещения царя во время смертельной опасности, ему грозившей, означал второе рождение царя: царь умирал в своем заместителе и рождался вновь. Об этом прямо говорится в одном из соответствующих хеттских ритуалов, где царь обращается к своему заместителю (рабу-воен-

---

[13] О. М. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра, Л., 1936, стр. 88.

[14] Там же, стр. 90.

[15] Там же, стр. 344 (формулировка дана в связи с разбором темы шекспировского Сляя, по имени которого названа — явно вслед за Фрейденберг — и соответствующая глава цитированной книги Эйзенштейна).

нопленному) со словами: kaša-ua-mu-za... EGIR-pa hašta смотри! меня вновь... (божество?) родило'[16]. Ритуал «второго рождения» хеттского царя, описанный в цитируемых текстах, в основных чертах совпадает с рассказом хеттского царя Мурсилиса II (XIII в. до н. э.) о том, как он лечился от афазии, то-есть от болезни, мешавшей ему говорить[17]. Ритуал лечения царя полностью соответствует общей схеме ритуала коронации, который в свою очередь, имеет общий источник с ритуалом инициации, основной частью, совпадающей в этих и других структурно с ними схожих обрядах (в частности, в ритуалах замещения царя), является мотив умирания и возрождения царя[18]. Мотив ритуального (не реального) умирания больного царя особенно отчетливо прослеживается в том, как устраняются все предметы, которые находились к прежнему (больному) человеку в отношении неотчуждаемой принадлежности: стол, на котором он обычно ел, сосуд, из которого он пивал, постель, на которой он обычно спал, его праздничные одежды, колесница и оружие. Те же точно предметы выступают и в ритуалах замещения царя, где они передаются во временное владение его ритуальному заместителю. Леви-Брюль замечал, что «у меланезийцев чувство собственности на некоторые предметы непосредственно связано с осознанием личности и они почти совпадают друг с другом. «Я» каждого человека не представляется ни ему самому, ни другим как нечто строго отграниченное внешней поверхностью его тела; имеется некоторое количество предметов, сопричастных природе этого «я». Сюда относятся, кроме естественных выделений, предметы, произведенные человеком и находящиеся в постоянном его употреблении, — одежда, оружие, украшения. Мы видим, что в случае смерти владельца их унич-

---

16 H. Kümmel. Указ. соч., 55, 36—37. Из двух возможных переводов, указанных Кюммелем ('родить' и 'открыть') следует предпочесть первый ввиду явных параллелей с описываемым ниже хеттским ритуалом лечения царя (Кюммель этот ритуал не использовал, что обеднило выводы его монографии).

17 См. издание. A. Götze und H. Pedersen. Muršiliš Sprachlähmung (Det Kgl. Danske Videnskabernes Sebskab, Hist.-filolog. Meddelelser, XXXI, 1) Köbenhavn, 1934. Рассказ может служить иллюстрацией к замечанию X. Гютербока о том, что у хеттов не было медицины в собственном смысле слова (H. G. Güterbock. Hittite medicine. — «Bulletin of the history of medicine», vol. XXXVI, 1962, № 2): она полностью растворялась в синкретической ритуальной практике. Но представляет интерес то, что пережитая травма повторялась в снах Мурсилиса, ритуальное лечение которого напоминает о психоанализе (ср. описанный еще в ранней работе Фрейда случай истерической немоты).

18 A. M. Hocart. Kingship, pp. 70, 74, 77, 79—80, 83—84, 135, 150, 157, 159 (в этой книге впервые реконструирована общая инвариантная схема ритуала, то-есть знакового текста — последовательности функций, что по подходу было близко к осуществленной в те годы работе В. Я. Проппа о морфологии волшебной сказки).

тожают или одновременно с его кончиной, или, чаще, когда порываются последние связи между умершим и той социальной группой, к которой он принадлежал»[19] (ср. ниже о постановке М. М. Бахтиным вопроса о границах между предметами и личностью в связи с проблемой непубликуемых сфер речи). Эта коммуникационная (и вместе с тем семиотическая) функция привычных предметов как знаков тождества человека самому себе используется в ритуале излечения Мурсилиса (как и в ритуалах замещения царя) для того, чтобы символизировать его смерть одновременно с отправкой в другой город быка — его обрядового эквивалента (puḫugari — хурритский термин, заимствованный в хеттский в значении, близком к исходному аккадскому puḫu,' ритуальный эквивалент '[20], но в хурритском обозначающий член отношения обмена, в частности ритуального). Как и в обрядах замещения царя, в ритуале коронации и в других родственных ритуалах, за обрядовой смертью следует обрядовое рождение. В частности, общим мотивом для всех этих ритуалов является обрядовое очистительное омовение, в ритуале лечения от афазии продолжающееся в течение 7 дней (священное число — универсальный параметр ритуалов, определяющее и длительность хеттских обрядов замещения царя) после отправления в другой город жертвенного быка — эквивалента царя.

Хокарт, установивший ритуальное равенство: смерть=рождение=коронация[21], лежащее в основе всех рассматриваемых ритуалов, отмечал, что обряды «коронации и посвящения в духовный сан, которые мы знаем, подверглись более или менее глубоким изменениям после того, как они отделились от общего источника. Эти изменения... осуществлялись в направлении все бо́льшего соблюдения достоинства и торжественности. По-

[19] Леви-Брюль. Выражение принадлежности в меланезийских языках.— «Эргативная конструкция предложения», М., 1950, стр. 214—215; Н. Яковлев, Д. Ашхамаф. Грамматика адыгейского литературного языка, М.-Л., 1941, стр. 457—458; J. Fillmore. The case for case. — «Universals in linguistic theory», New York, 1968, p. 80, n. 64 (с дальнейшей литературой вопроса); ср. о полинезийских языках: W. W. Schuhmacher. An approach to the mechanism producing the construction with *a/o* in Polynesia, — «General linguistics», vol. 10, 1970, N 1. Об отношении «я» и вещей, находящихся в собственности, ср. также Т. Шибутани. Социальная психология. М., 1969, стр. 181 и 199 и след. (там же см. в этой связи об афазии — именно той болезни, от которой лечился Мурсилис).

[20] H. Kümmel, S. 81 (где анализ этого слова не связан с разбором текста Мурсилиса, выпавшего из поля зрения автора; поэтому осталось неотмеченным и сходство с тем, что бык в ряде текстов замещения царя выступает как его обрядовый заместитель, см. там же).

[21] A. M. Hocart. Kingship, p. 84. Установленное Хокартом (там же pp. 77 и 180) тождество символов «рубашки» и «чрева» при коронации и инициации можно подтвердить обширным этнологическим материалом, относящимся к „возвращению во чрево" при обряде инициации (например, в Австралии): R. M. Berndt. Kunapipi. A study of an Australian aboriginal religious cult. New York, 1951; M. Eliade. Aspects du mythe, Paris, 1962, pp. 101—102, 107; Его же. Naissances mystiques, Paris, 1954, p. 106.

видимому, из-за этого в них очень рано были устранены гротескные элементы, подобные маскам и шутовству, или же эти элементы были сохранены только как символы, как это произошло со звериными личинами. Здесь нам приходят на помощь обряды инициации, которые позволяют заполнить пробелы, совершаемые в основном народом и для народа, они не требуют соблюдения достоинства, наоборот, гротескные представления и истерические выходки в толпе усиливаются и скорее подчеркиваются, чем подавляются»[22]. Здесь выдающийся этнолог наметил по отношению к более ранним состояниям общества то различие, которое последовательно было проведено в разграничении официальной и неофициальной карнавальной традиции у М. М. Бахтина.

Можно думать, что в разбираемой части фильма Эйзенштейна тема трагического гротескного изображения смерти, намеченная с теми же пластическими средствами (переход от цвета к игре света и тьмы, свеча в узком проходе) в лекции о возможной постановке «Катерины Измайловой» Шостаковича еще в 1934 г.[23], была реализована с помощью реконструкции архетипа древнего гротескного обряда. Художественное чутье Эйзенштейна сказалось в том, что эти ритуалы воссозданы Эйзенштейном не в том их виде, в котором они сохранились в официальных культах (стр. 306), например, древневосточных, а в карнавализованном шутовском обличье.

Возможное соотнесение реконструируемых ритуалов с древневосточными упомянуто в фильме Эйзенштейна в карнавализованной сцене «Пещного действа». По поводу этого действа в фильме Эйзенштейна высказано отождествление Ивана Грозного с Навуходоносором. Владимир Соловьев в своей проницательной статье о царствовании Ивана Грозного как продолжении византийской языческой государственности заметил, что «вызванное историческими несчастиями возвращение русского сознания к старому языческому обожанию безмерной всепоглощающей»[24] власти отразилось в «легенде, по которой власть московских государей получает свою верховную санкцию ни от кого иного, как от Навуходоносора, т. е. как раз от... типичнейшего олицетворения... идеи безграничного деспотизма»[25]. По

---

[22] Там же, p. 158. Хокарт особенно отмечал связь шутовства со смертью, предваряя этим такие исследования карнавализации темы смерти, как R. Jakobson. Medieval Mock Mystery. — «Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer», Berne, 1958.

[23] См. С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения, т. IV. Режиссура, М., 1966, стр. 571: «цветистая купеческая спальня, купеческая постель, купчиха и приказчик внезапно приобретают графическую строгость трагизма. После удушения комического персонажа гротеск и пластически оборачивается своей трагической стороной. Технические средства: кусок черной материи, ночной убор, люк и свечка».

[24] Владимир Соловьев. Византизм и Россия, (1896). Собрание сочинений, т. V (1883—1897), СПб, стр. 523.

[25] Там же.

первому из приводимых Соловьевым вариантов легенды, священные знаки византийских императоров, от них перешедшие к московским, были добыты послами императора Льва из Навуходоносоровой сокровищницы с помощью кубка, найденного «на гробнице трех святых отроков: Анании, Азарии и Мисаила, горевших некогда в пещи огненной»[26]. «Другой, позднейший вариант той же легенды (записанной в Самарском крае) прямо ставит на место Византии Москву, заменяя императора Льва московским государем, — а именно Иваном Грозным. Это он оказывается непосредственным преемником Навуходоносоровой власти»[27]. Разбираемый Соловьевым на примере этой легенды «обратный процесс народного сознания в сторону диких языческих идеалов»[28] соответствовал всему кругу мыслей, изложенных в «Grundproblem» Эйзенштейна, занимавшегося исследованием такого регресса именно во время работы над второй серией «Ивана Грозного».

В самом тексте статьи Соловьева последовательно проводится сравнение Ивана Грозного с такими восточными деспотами, как Навуходоносор. Убийство митрополита Филиппа, по словам Соловьева, «явилось на нашей почве самым ярким примером вавилонско-византийского деспотизма»[29]. Разбирая данную самим Грозным формулировку монархической идеи, Соловьев замечает: «В этой формуле Ивана Грозного есть отрицательная и положительная часть: указано, кем земля не правится (в смысле самостоятельной власти) и кем она правится согласно идее христианского царства. Земля не правится судьями и воеводами — это отрицательное указание справедливо поставлено в конце формулы, потому что оно имеет в ней лишь второстепенное значение. Что верховная власть христианских государей неограничена снизу — в этом собственно для нее нет ничего характерного, так как это в равной мере принадлежит и власти языческих деспотов: и для Навуходоносора, и для Нерона, их «ипаты и стратиги» были не самостоятельными участниками в правлении, а только слугами»[30].

Сопоставление злодеяний Ивана Грозного с «нероновскими», о которых Соловьев говорит в другом месте той же статьи[31], для него особенно существенно, потому что на примере Грозного Соловьев разбирал возникающий в России «чисто языческий образ властелина, как олицетворения грозной, всесокрушающей, ничем нравственно не обусловленной силы, — идеал римского кесаря, оживленный и усиленный воздействием ближай-

---

[26] Владимир Соловьев. Византизм и Россия. (1896), Собрание сочинений, т. V (1883—1897), СПб, стр. 524.
[27] Там же, стр. 525.
[28] Там же.
[29] Там же, стр. 530.
[30] Там же, стр. 521.
[31] Там же, стр. 523.

ших ордынских впечатлений»[32]. Этот образ примыкал по мысли Владимира Соловьева к главенствующей особенности Византии, императоры которой свое «царство понизили до уровня языческой самодовлеющей государственности. Самодержавию совести... они предпочли самодержавие собственного человеческого произвола, представляющего сосредоточенную в одном лице сумму всех частных произволов. Они называли себя автократорами, но в сущности были, как и языческие императоры, лишь пожизненными, а иногда и временными уполномоченными народной толпы и ее вооруженных сил»[33].

Если Кьеркегор в своей характеристике чисто эстетического пути (в книге «Или-или») законченным образцом его считает жизнь Нерона, то и личность Грозного еще в середине XIX в. описывалась Константином Аксаковым как «природа художественная»; отблеск этой мысли, намеченной еще Хомяковым, прослеживается и у Костомарова[34]. Аксакову Грозный послужил примером такого воплощения художественности, которое становится чуждым нравственному началу (что достаточно близко к противопоставлению эстетического и этического путей у Кьеркегора).

Для пластического воплощения этого противопоставления Эйзенштейн в своем фильме о Грозном обратился к «пещному действу». Это мистериальное действо относилось к числу тех карнавальных форм, которые продолжали жить внутри церковного культа, на что в связи с материалом, относящимся к католической церкви, много раз в своей книге обращает внимание М. М. Бахтин (стр. 83 и след.). Эйзенштейну «пещное действо» было близко поэтикой карнавализованного трагического гротеска: характерно, что еще в 10-е годы оно вошло в круг интересов школы Мейерхольда[35], а в 1934 г. разбиралось в уже упомянутых лекциях Эйзенштейна по режиссуре[36]. Внимательно-

[32] Там же.

[33] Там же, стр. 516.

[34] См. подробный обзор высказываний этих писателей о «художественной природе» Грозного: Н. К. Михайловский. Иван Грозный в русской литературе. Сочинения, т. 6, СПб, 1897, стр. 166—167.

[35] В. А. Мгебров. Жизнь в театре, II, М.-Л., 1932, стр. 175, ср. стр. 163.

[36] С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения, т. IV, стр. 253—254. Сравнивая это место лекций с эпизодом позднейшего фильма, можно видеть, что основные его элементы уже заложены в лекции. Для интерпретации эпизода фильма существенно сравнение его с такими пластическими прообразами, как новгородская икона «Три отрока в пещи огненной» (В. И. Лазарев. Новгородская иконопись. М., 1969, рис. 73; ср. сходство в расположении нижних фигур, откинувшихся соответственно направо и налево как в кадрах фильма). Опущенные крылья ангела, на иконе и в первоначальном варианте эпизода фильма соотнесенные с левым и правым отроками, позднее «перевоплотились» в поднятые руки противника Ивана — митрополита Филиппа, произносящего заклятие: «Покайся, Иван, пока не пришли последние времена». Симметричность ангела и Филиппа подтверждает воплощение в последнем начала противоположного Ивану.

ный исследователь скоморошества на Руси Фаминцын давно уже отметил, что «пещное действо» воплощало в себе основные черты скоморошеских действ[37], столь много значивших не только для народной жизни времен Грозного, но и для его двора.

Для темы настоящей статьи народные легенды, сказки и песни об Иване Грозном особенно интересны потому, что в них живописуется та карнавальная скоморошья сторона опричнины, которая была теоретически обнаружена М. М. Бахтиным, а художественно выявлена в упомянутом выше цветовом эпизоде фильма Эйзенштейна. В песне о царской женитьбе к «веселому городу» — Александровской слободе — отнесено действие шутовской потехи[38], во время которой царского шурина лишают одежды, причем в карнавализованное описание включен и момент травестийного превращения его в девицу:

А был добрый молодец,
Стала красная девица[39].

Мыслям Бахтина о неофициальном характере карнавализованной народной литературы соответствуют выводы исследователя этой и других подобных песен о том, что «способность русских к насмешке, юмору, широкой волной разлитая по ряду поэтических произведений, поднялась в этом случае до царских палат и не пощадила даже венчанной царицы. Возможность появления подобных песен важна в том отношении, что может быть продолжена предположением о существовании и таких, где сам царь мог быть представлен далеко не в лестном для него виде»[40].

Отчетливо карнавализованный характер носят и сказки об Иване Грозном, чьи «народно-сказочные» выходки запечатлены в них, как указал еще исследовавший их А. Н. Веселовский[41], в этой связи отметивший задачу, заданную Грозным чернецу: прийти к нему в Александровскую слободу «ни конем,

---

[37] А. С. Фаминцын. Скоморохи на Руси, СПб. 1889, стр. 101—105.

[38] С. Шамбинаго. Песни времени Ивана Грозного. Сергиев Посад, 1914, стр. 16—17 и 23.

[39] Там же, стр. 29, ср. стр. 56—57 и 66.

[40] Там же, стр. 49.

[41] А. Н. Веселовский. Сказки об Иване Грозном, «Собрание сочинений», т. 16, М.-Л., 1938, стр. 163 (впервые напечатано в 1876 г.). В конце одной из сказок, разобранных А. Н. Веселовским (там же, стр. 152), отчетливая инверсия ролей символизируется обменом одеждами между боярином и горшеней по цареву слову: «Боярин! Скидай строевую одежду и сапоги, а ты, горшеня, кафтан, и разувай лапти; ты их обувай, боярин, а ты, горшеня, надевай его строевую одежду... Не много послужил, да много услужил, — а ты не умел владеть боярством», — «Народные русские сказки» А. Н. Афанасьева, т. 3, М., 1957, стр. 55 (№ 325). В духе мыслей Эйзенштейна об обмене можно истолковать и анекдот, переданный Коллинзом, где боярин получает от царя в обмен на коня большую репу, подаренную раньше Грозному лапотником, которого царь осчастливил за репу и лапти (А. Н. Веселовский. Указ. соч., стр. 150).

ни пешу, ни в платье и ни нагу». В этих задачах ищется то самое объединение двух полюсов, которое по Бахтину составляет суть карнавального образа. Инверсия ролей видна в сказке, где переодетый Иван пристает к шайке воров[42]. В сказке о Шибарше реальным историческим мотивом, связанным с Грозным, Веселовский считал эпизод жестокой насмешки над архиереем, вводимый словами Грозного — «московского Скосыря»: «надобно-де архиерею насмешку отсмеять»[43]. Нельзя не сопоставить с этим мотивом подробное описание расправы Ивана над архиепископом новгородским Пименом, которое дается в «поэтическом» свидетельстве Гваньини. Согласно старому переводу его латинского текста, Иван Грозный «у архиепископа, от которово был на обед позван, все платье архиепископье пограбил и рек к нему: Не пригодитьца тебе архиепископом быти, одно трубником или куклами играти, — тем тебе пригоже быти, и с медведьми по тонцам ходити, а лутче тебе жену поняти, которую яз тебе выбрал. — А тем иным игуменом и тем большим, которые тут с ним были и ели, говорил: А вас всех на ту свадбу вашего архиепископа хочю позвати, токо на ту свадбу созволюся всем вместе, что нам надобе — дайте того надобе... и велел привести кобылу белую сужеребую и указал на нее пальцем архиепископу: Вото жена твоя! сяд же на нее и поед к Москве и, там приехав, в трубники и в гуселники и в медведники, которые плясуны медведи водят, в ватагу в тот список запишешь. — И тот бедный на кобылу сужеребую и в платье худом сел, и тут ему, с росказанья великого князя, ноги под черево подвязали. И после того князь великий подал тому архиепископу, на кобыле сидячему, лиры, свирели, трубы, домру, говоря ему: Вото твоего ремесла приправы! пригоже тебе в домру играти, нежели на мире архиепископьлеве быти. И ты ныне на тех приправных играх учися и к товарищам своим к домерником к Москве поед. — И он через вес посад, на кобыле сидя подвязан, в дубы надымаючи, хотя не умел как-нибудь играт и чему, бедной, родясь не учивался, те статьи пел не умеючи»[44]. Как не мог не воскликнуть исследователь, «каким скоморохом и превосходным знатоком скоморошьего дела изображен здесь Грозный!»[45]. Но помимо собственно скоморошьих черт — таких, как танцы с медведями, — в этом эпизоде обращает на себя внимание карнавализованное — шутовское — преломление той ритуальной традиции, которая отразилась в более древних обрядах типа индийской ашвамедхи (куда входит

[42] Там же, стр. 154 и 309—310. Ср. из позднейших типологических параллелей «игру в простых людей» Николая I и его жены: Д. С. Лихачев. Социальные корни типа Манилова. «Проблемы теории и истории литературы», М., 1971, стр. 302.

[43] А. Н. Веселовский. Указ. соч., стр. 158—160, но ср. комментарий М. К. Азадовского, там же, стр. 312.

[44] Цитирую по С. Шамбинаго. Ук. соч., стр. 200—201.

[45] Там же, стр. 201.

ритуальный брак царицы с приносимым в жертву конем) или родственного кельтского обряда бракосочетания царя и лошади, приносимой в жертву[46]. С карнавальным образом развенчания и переодевания в скоморошью одежду смеховой жертвы — архиепископа — сочетается и образ лошади, близкий к карнавальным — таким, как Пикрохол на осле (стр. 215—216).

В уже упомянутом исследовании Фаминцына отмечалась важность для анализа скоморошьих элементов в придворном укладе Грозного показания Курбского о гибели князя Михаила Репнина[47]: «Тогда же убиен от него князь Михайло, глаголемый Репнин, уже в сигклитском сану сущь. А за чтож убиен и за якую вину? Начал пити, с некоторыми любимыми ласкатели своими, оными предреченными великими, обещанными диаволу, чашами, идеже и он по прилучаю призван был: хотяше бо его тем они в дружбу себе приводити, и упившись начал со скоморохами в машкарах плясати, и сущие пирующие с ним; видев же сие безчиние, он муж нарочитый и благородный начал плакати и глаголати ему: «иже не достоит ти, о царю христианский! таковых творити». Он же начал нудити его, глаголюще: «Веселись и играй с нами»! и взявши машкару класти начал на лице его; он же отверже ю и потоптал и рече: «Не буди ми се безумие и безчиние сотворити, в советническом чине сущу мужу!» Царь же, ярости исполнився, отогнал его от очей своих, и по коликих днях потом, в день недельный, на всенощном бдению стоящу ему в церкви, в час чтения евангельского, повелел воинам безчеловечным и лютым заклати его...»[48].

Говоря о карнавальном осознании и оформлении социально-политических переворотов, М. М. Бахтин заметил, что Иван Грозный, «ломая старые государственно-политические, социальные и в известной мере моральные устои, не мог не подвергнуться существенному влиянию народно-праздничных площадных форм, форм осмеяния старой правды и старой власти со всей их системой травестий (маскарадных переодеваний), иерархических перестановок (выворачиваний наизнанку), развенчаний и снижений. Не порывая со звоном колоколов, Грозный не мог обойтись и без звона шутовских бубенчиков; даже во внешней стороне организации опричнины были элементы карнавальных форм (вплоть до такого, например, карнавального элемента, как метла), внутренний же быт опричнины (ее жизнь и пиры в Александровской слободе) носил резко выраженный карнавальный и по-площадному экстерриториальный ха-

---

[46] F. R. Schröder. Ein altirischer Krönungsritus und das indogermanische Rossopfer, — «Zeitschrift für celtische Philologie», Bd 16, 1927, Ss. 310—312; ср., однако, F. Le Roux. Recherches sur les éléments rituels de l'élection royale iralandaise et celtique, — «Ogam», t. XV, 1963, fasc. 1, pp. 126—135.

[47] А. С. Фаминцын. Скоморохи на Руси, стр. 15, 94, 168, ср. о Грозном: стр. 51, 111—112, 151, 181.

[48] Сказания князя Курбского, изд. 3, СПб, 1868, стр. 81.

рактер» (стр. 294). На примере того самого противопоставления «верха и низа», которое послужило основным примером для разбора карнавальных образов у М. М. Бахтина, эти черты раскрыты в народной «Сказке о Грозном и старце»: «И царь сошел с крылоса; и как приходит пролог чести, царь говорит архимандриту, чтобы положили исподнею доскою вверх, да обернуть главою вниз, а низом вверх; а чести велел архимандрит тому же старцу. И старец пошел чести и отворил книгу и учал (в)здорное говорить и, молвя слова два-три и «богу нашему слава», да поотшед, молвил: «чтоб-де чисто было в глазах у тово, кто книгу положил». А положил книгу уставщик по архимандричью велению; и царь о том был светел»[49].

Карнавальные выходки Грозного удостоверяются историческими свидетельствами: «На свадьбе царской племянницы Старицкой гости плясали под напев псалма св. Афанасия, причем сорокапятилетний царь плясал вместе с молодыми иноками, по головам которых он отбивал такт жезлом»[50]. В свете открытых М. М. Бахтиным особенностей карнавального отношения к площадному «непубликуемому» слову особый интерес представляет рассказ Пискаревского летописца, согласно которому царь на пиру бояр и дворян и всяких чинов людей «жаловал без числа своею царскою чашою и <велел> чашником безпрестанно носити и поити. И как почали прохлажатися и всяким глумлением глумитися: овии стихи пояше, а овии песни воспевати и собаки звати, и всякия срамныя слова глаголати. И... царь... повеле их речи слушати и писати тайно. И наутрея повеле к себе список принести речей их и удивишася о сем, что такие люди разумныя и смиренныя от его царского синклита, такие слова простыя глаголюще, и показаше те речи им, и они сами удивишася сему чудеси»[51]. Начало этого рассказа согласуется с обличеньями Курбского и их подтверждает: по словам Курбского, Грозный велел «на явственнейших своих скверных пированиях прескверннейшие глаголы со восклицанием и со вопиянием отрыгати»[52]. Но в рассказе Пискаревского летописца замечательно не то, что на пиру произносились непристойные слова, а то, что в нарушение обычных представлений о функциях письменной речи эти слова тут же записывались на память, а на следующий день обсуждались. Такое проникновение площадного слова в письменную речь (хотя бы в такие ее интимные жанры, как переписка) М. М. Бахтиным было поставлено в связь с другими чертами карнавала (стр. 458—459).

---

[49] Цитирую по публикации: А. Н. Веселовский. Ук. соч., стр. 165.

[50] Р. Г. Скрынников. Опричный террор. — «Ученые записки Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена», т. 374, Л., 1969, стр. 162.

[51] Там же, стр. 163, примеч. 1.

[52] Сказания князя Курбского, стр. 126.

«В этих непубликуемых сферах речи все границы между предметами и явлениями проводятся совершенно иначе, чем это требует и допускает господствующая картина мира: эти границы как бы стремятся захватить и соседний предмет, и следующую стадию развития» (стр. 459). Как показал Э. Лич, и в этом совпавший с М. М. Бахтиным, последнюю черту непристойных слов (например, относящихся к испражнениям и вообще к выделениям человеческого организма) можно описать как их амбивалентность, вызываемую тем, что в таких словах происходит снятие двоичного противопоставления (‚я' — ‚мир=не я')[53]. Следовательно, здесь обнаруживается аналог тому объединению полюсов, которое было открыто М. М. Бахтиным в карнавальном образе, и независимо от него (но позднее него) К. Леви-Строссом в ритуале и мифе[54], с которыми, в конечном счете, генетически связан карнавал.

Согласно гипотезе, высказанной недавно по отношению к таким обществам, как древнее месопотамское, нахождение промежуточных звеньев («медиация» по Леви-Строссу) между противоположными полюсами осуществляется сначала в ритуальном действе, а затем может вести к изменению культурных и социальных структур. Но наряду с такими обществами, меняющимися в связи с введением ритуальных инверсий или медиации, можно указать и на другой тип обществ — традиционное и сравнительно устойчивое[55]. Если воспользоваться терминологией кибернетических моделей, можно было бы сказать, что в такое общество «встроено» повторяющееся ритуальное действо, не нарушающее, а подтверждающее инверсиями или медиацией установленное «равновесие». По существу ко второму типу близка неофициальная карнавальная культура средневековья, согласно ее интерпретации у М. М. Бахтина. Возможны и другие типы развития, в частности такой, когда карнавализация, сопровождающая кризисные переходные эпохи, затем решительно устраняется. По поводу эпохи Грозного М. М. Бахтин замечает, что «позже, в период стабилизации, опричнина не

---

[53] E. Leach. Anthropological aspects of language: animal categories and verbal abuse, — сб. «New directions in the study of language», ed. by E. Lenneberg, Cambridge, Massachusetts, 1964, p. 38. Сделанная там же (в примечании) оговорка относительно названий „слез" не нужна по отношению к древним индоевропейским языкам, где эти названия (как и другие подобные) подвергались табуистическим изменениям и в некоторых из них (например, в хеттском и древнеиндийском) были связаны с названием «крови». Ср. также приведенную выше цитату из Леви-Брюля.

[54] К. Леви-Стросс. Структура мифа, «Вопросы философии», 1970, № 7. Ср.: Вяч. Вс. Иванов. Двоичная символичная классификация в африканских и азиатских традициях. «Народы Азии и Африки» 1969, № 5 (там же дальнейшая литература вопроса, в частности, в связи с сопоставлением с явлением нейтрализации в языке).

[55] См. примеры обоих типов структур: N. Ross Crumrine, Ritual drama and culture change, — «Comparative studies in society and history», vol. 12, 1970, № 4, pp. 361—372.

только была ликвидирована и дезавуирована, но проводилась борьба с самим духом ее, враждебным всякой стабилизации» (стр. 294). Такая стабилизация может осуществляться за счет фиксирования соотношения, возникшего благодаря инверсии. Но (в отличие от средневекового карнавала) в этом последнем случае категорически запрещаются повторные инверсии, которые могли бы помешать стабилизации. Дальнейшие типологические наблюдения над возможностями диахронического развития карнавальных форм могут помочь раскрыть значение для истории культуры тех идей, которые содержатся в исследовании М. М. Бахтина о карнавале[56].

---

[56] В связи с проблемой дальнейшей судьбы первоначально карнавализованных форм, сложившихся во времена Грозного, заслуживает внимания история песни о Кострюке, травестийный эпизод которой отмечен выше (стр. 48). Эта песня сохранялась долгое время именно в качестве скоморошины, одно упоминание которой вызывало веселье у самих исполнителей. Монтаж отрывков из «Кострюка» характерен для других скоморошин и «небылиц», с которыми «Кострюк» объединялся и своим музыкальным строем. Особый интерес представляет наличие обрядовых инсценировок «Кострюка», а также использование «Кострюка» в виде наговора дружки, который исполнялся для развлечения зрителей в случае, если невесту долго не выводили из-за занавески (см.: Б. Н. Путилов. Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI веков, М.-Л., 1960, стр. 158, там же дальнейшие библиографические указания; полный свод мест публикации вариантов см. там же, стр. 289—291). Ритуальное применение заведомо гротескового скоморошьего текста представляет исключительный теоретический интерес для выяснения поставленной М. М. Бахтиным проблемы соотношения ритуала и карнавала; если в общем случае обряд в преображенном виде может сохраняться в карнавале, то в случае, подобном фольклорному бытованию «Кострюка» как обрядовой песни, текст, первоначально карнавализованный, позднее при стабилизации традиции включается в обряд, который сам по себе (например, свадебный ритуал) может быть гораздо древнее, чем исторический карнавал. Другая теоретическая проблема, связанная с той же песней, как и с другими карнавализованными фольклорными текстами о Грозном, заключается в соотношении исторического карнавала и карнавализованных литературных и музыкальных форм, его выражающих или описывающих (в фольклоре). Эту проблему можно считать частью более общей, заключающейся в отражении в фольклоре истории как таковой, что на материале «Кострюка» изучалось еще такими учеными, как С. Шамбинаго и В. Ф. Миллер (положивший эту проблему в основу своего трехтомного труда о былинах), а в последнее время стало в центре внимания мировой фольклористики (ср., в частности, «Journal of the Folklore Institute», edited at Indiana University, vol. VIII, N 2/3, August/December 1971, Special Issue: Folklore and Traditional History»; В. Н. Топоров. О космологических источниках раннеисторических описаний. «Труды по знаковым системам», VI, Тарту, 1973, стр. 131—132 и 139—140). Но здесь речь идет об отражении исторического карнавала не только в содержании, но и в форме самой песни.

УДК-808

В. А. СТАРОСТИН

ПАМЯТНИКИ НАРОДНОГО ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА — ОСНОВА БУДУЩЕЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Самые сокровенные думы, таимные чувства и надежды, и радости, боль да печаль, да upованья изливаются через песню, а песня всегда о двух крылах: одно крыло — это слово или стих, другое — напев или игранье, или глас. Истинная песня и очарованна, и обаянна, а очарованье да обаянье песенное называют еще поэзией.

Каждый охотник желает знать: где сидят фазаны. Каждый песнетворец-поэт мечтает стать неповторимым и самобытным. У Есенина ведь сказано еще:

Канарейка с голоса чужого —
Жалкая смешная побрякушка.
Миру нужно песенное слово
Петь по-свойски, даже как лягушка.

В изначальные времена песня творилась единым песнетвореньем: и стих, то есть слово, и напев, и пенье — все шло от одного песнетворца. В простом народе это песнетворческое единство сохранилось и поныне. Вот и пословицы — ино в шутку, ино в заболь, а ведь о том же свидетельствуют: «Сам пашет, сам орет, сам и песенки поет». Или: «И швец, и жнец, и на песенки певец, и на дуде игрец».

Не каждый способен совместить в себе столько умений. Ан тут вот и нужна одаренность. Да и какая: не простой это певец-игрец, а прежде всего он и пахарь, и жнец, и швец, то есть—работяга! Да, вот оно, песнетворчество, не отделяется у простонародья от горбового труда. И это трудовое первоначальное песенное творенье и выпестовало основу для всякой невырожденной песни.

Все древние песнетворцы разом и стихотворцы, гласотворцы-композиторы, и певцы на голос, и игрецы на гуслях, лирах, кобзах, гудках, на дудках, волынках, трубах. Ин к тому же они пахари и рыболовы, швецы и жнецы, и за зверем гонцы, и за птицей ловцы. И не мешали же им совместительства те из многочисленных ведь умельств, а творенья создавать величайшие. Их же не могут превзойти песнетворцы с современным узким уменьем. «Разделенье труда» в песнетворчестве не пошло на пользу песне. Сначала стихотворец отделился от гласотворца, а неповторимых творений, под стать тем же былинам, не появилось. А теперь исполнители вот песню, словно пьяницы бутылку, растаскивают «на троих» — один играет, другой голос подает, а третий рот разевает (по телевидению).

Поэты любят говорить: «Я пою!» Однако чаще всего они не поют, а кропают стишки. «Пою!» осталось, как некое модное воспоминанье о седых временах, когда поэты и взаправду пели свои величавые творения. Не будем ссылаться на Гомера, вспомним про нашу вопленицу Ирину Андреевну Федосову: ведь сочиняла она и вопли-плачи свои, и напевы к ним творила, и исполняла, и все сама, одна. «Я неграмотна, да памятна», — говорила она и помнила много тысяч стихов: больше, чем в «Илиаде» Гомера. А пеньем своим потрясала слушателей — от ее пенья размягчались камни, а у купчин, даже у них, исторгались слезы. Так поведал нам о том М. Горький, и сам же призывал: «Храните русскую песню: в ней есть слова для выраженья невыносимого русского горя, того горя, от которого мы гибнем в кабаках, в декаденстве, в скептицизме и других смутах отчаянья». («Вопленица».)

Старая русская песня — это не просто памятник для охраны от забвенья, это духовное завещанье от наших отцов и праотцов, от наших дедов и прадедов. Величественно былое наше песнетворчество — оно же и основа для будущего возрожденья и развития, и небывалого расцвета русской поэзии. И не одни горевые слова хранит в себе народное песнетворенье наше, не для одного горя, но и для радости сотворено оно и завещано нам нашими предками.

Печально сознавать, но надо же и правду в глаза сказать: ни один из наших, ни из великих, ни из малых, поэтов не овладел народным песнетвореньем во всем объеме. За небольшими исключеньями книжная поэзия создавалась у нас с оглядкой на Запад, откуда пришло к нам и господствующее ныне у нас стихосложение. А когда наши ученые обращаются к своему народному стиху, то и его тщатся осмыслить западным смыслом, суетятся обрядить в облатыненный ученый жаргон. Двести лет со времен Ломоносова пытаются они подковать русский стих на греко-латинские стиховедные подковы, и двести лет их постигает неотвратимая неудача: и до сих пор науки о русском стихе они не создали, и тайны русского стиха не разгадали. А от

«общепринятой терминологии» той и до днесь толку несть, да и впередь — бог весть.

Никогда не скажу я: не надо, мол, ни композиторов-искусников, ни певцов-звонких голосов, все-де поэты-песнетворцы созиждут. Но выскажусь убежденно: стихотворец-поэт, владей ты великим словесным искусством, да умей же разом свои творенья и в напевы облекать, и распевать их!

В любом виде, но изначальное песнетворческое единство должно быть восстановлено. Этого настоятельно требуют и современные технические возможности — радио и телевидение. Печатный станок дал поэту многотысячного читателя, но отвратил его от слушателя. И через это поэт «потерял голос». В наше время свершилось чудо: современному поэту могут внимать одновременно миллионы слушателей, да безголосые-то поэты ни для кого не привлекательны. Мало сладости слушать и видеть, как поэт тянет голосянку да все на одном тоне, или надрывается в неуместных выкриках, или подвывает по образцам бог весть какой давности, какой чуждости.

Будущий поэт овладеет всеми народными речевыми средствами. Их же создавал наш народ веками, хранил тысячелетьями. А и ныне, попытайся поэт овладеть ими — и они, эти речевые средства, своей исконной напевностью прямо приведут к напеву.

Твори певец свою песню по-народному, да еще в обязательном единстве со словом и распевом, и — раскроется душа твоя во всей полноте, и поведаешь миру тайну свою про сады благоуханные. И возродятся в песне былые, величавые, но утраченные поэтические могущества, обретутся утерянные древние пути к мудрословному и песнесловному величью и славе нашей Родины.

Певцы-стихотворцы совсем-то и не переводились на Руси. Вот Есенин, в былом, певал свои стихи. Вот Вертинский: стихи у него — прочтешь, да и не заметишь зачастую обаятельного в них. Ан пеньем-то Вертинский и никаков он не голосист певец, а дает вторую, да и самую главную, жизнь своим стихам-песням: он ими и очаровывает, и обаяет, и волнует, и трогает.

А ныне Борис Шергин — не один ли остался на весь Союз певец былинный? Хранит и помнит он, и поет «дедовы былины». Или вот Николай Тряпкин — истинный поэт, он же и певец для своих стихов. Читаешь его и подумаешь иной раз: неуместны-де повторенья черезмерные отдельных строк. А споет их Тряпкин — и окажется все к месту!

Отлично поет под балалайку народные частушки Виктор Боков — знает он их множество из разных мест, из разных областей. Это частушечное богатство, безусловно, оплодотворяет творчество Бокова. Об одном приходится, однако же, сожалеть: стихосложенье и у Тряпкина, и у Бокова, оно хоть и питается народными истоками, да вот никак не насмелится полностью от-

решиться от стопосложенческих книжных свычаев и обычаев. И эти поэты не владеют в полной мере русским народным самобытным стихом.

Народная песнетворческая самобытность — ах, не так и легко она в руки дается. Да к тому же еще силен предрассудок: простонародная самобытность — она, дескать, ограничивает творца, замыкает-де творчество «в узкие рамки», лишает, мол, его общечеловеческой значимости.

А сами-то «ревнители» широты, сами-то «поборники» общечеловеческого крайнюю проявляют узость: они под «общечеловеческим» знают одно западноевропейское, а весь Восток объявляют незначимым, а то и ничем. Великие нравственные и песнетворческие обретенья, например Индии, арабских народов, или вовсе не замечаются, или ставятся ни во что. Ну и Русь, за одно с тем, причисляется к Востоку, и все допетровские духовные ценности отвергаются, либо принижаются и опорочиваются, в лучшем случае объявляются устарелыми.

Всякий значимый поэт велик не тем, что овладевает сначала общечеловеческим, а через это будто бы и делает внятным для всего мира и свое, и народное самобытье. Ин нет, не бывало в мировой истории великих поэтов таких. Певец возвеличивает человечество не тем, что ради общечеловеческого отрекается от своего родного корня, а тем он возвеличивает также и человечество, что своей самобытностью выражает самобытное величье прежде всего своего народа. Кто велик самобытным величьем для своего народа, тот будет велик и для всего человечества. А противное — ересь!

Смешна... нет, презренна эта трусливая боязнь сузиться да захиреть в садах или кущах, или даже трущобах народной необычности. Каждый народ, ну и русский также, владеет своей таинственной самобытной всеобщностью. Лесная неизведанная трущоба пугает малодушных своей тайной. Но певец с прозреньем найдет в ней откровенье и раскроет тайну. А всеобщее начало в ней потому и всеобщее, что неисчерпаемо. И не грязь, и не сало, и не деготь, а неожиданную новизну обретает поэт-певец, он же и поэт-пророк, и потрясет ею, и увлечет, и раскроет глаза миллионам, и отверзнет уши целым народам, и всему человечеству.

Даль в словаре пишет: «Один Бог самобытен». А мы ныне скажем: самобытен один народ. Он и надежный страж, извечный и бескорыстный хранитель своего самобытного начала.

Народная речь и язык — сокровищница для самобытности. И вот тут, вместе с прочими славянскими, да также и со многими германскими языками, наш простонародный русский язык из всех европейских языков занимает особое положенье. Особость его: он коренной, он не склеен из нахватанных лоскутков, не состряпан из подражательств, он сам сотворил свое бытие, он — язык-самобыт! Русский язык не подвластен

разрушительствам никаким: его ни время не тлит, ни пространства не расщепляют на диалекты, ни завоеватели не властны разрушить его. Дивна эта особенность языковая, а воспоил-укрепил ее народ и прежде всего крестьянский люд. Не подумайте, что языковая устойчивость — дело обычное. Нет!

Многие из современных европейских народов утратили свой изначальный языковой корень под римским владычеством. Где галлы? Где даки? Где иберы? Их нет. Народы эти порабощены были римлянами и в рабстве своем потеряли свой язык, забыли свою речь. И с утратой языка и речи утратили и себя, исчезли как народы. А ведь люди из тех народов не были же перебиты римлянами до единого, но они пали духом перед завоевателями и не ухранили своего хранителя, не уберегли языка; и телом-то не повымерли, да духом обнищали и рухнули. И вот ни народов тех, ни песен от них!

Европейское возрожденье и возродило бы песню, да своей-то основы для нее не было, ну и пригодилась заимствованная — древнегреческая. Греческая песня и музыка стали образцовым примером для подражанья. А первыми подражателями были еще прежде все те же римляне. Но подраженники никогда не превзойдут первообраза. И потому Вергилий не мог в своей «Энеиде» превзойти Гомера. Не зря Пушкин назвал Вергилия «чахоточным отцом немного тощей Энеиды». Ан даже и тощая и подражательная она служила для Европы многие столетья мерилом для поэтического совершенства. Еще в XIX веке модник обязан был для лоска-блеска «помнить, хоть не без греха, из Энеиды два стиха».

Конечно, древние греки не о человечестве заботились, а воспели свое, греческое, младенчество и для себя. И не в пример иным, старым и новым притязателям на мировое господство, ни на какое богоизбранничество не притязали, но песню свою сотворили хорошо, и тем себя прославили, и человечество возвысили — за то и спасибо им. А как со младенчеством у других народов?

У романских народов младенчество было насмерть замордовано завоевателями и от него ничего не осталось: ни песни, ни речи, ни живого слова — нет ничего. Ну что тут делать? Погрустить - попечаловаться, да, увы, сказать: «На нет и суда нет!»

Ан и не у всех же народов судьба усмертила младенчество. Вот Русь бывала завоевана, а завоевателям не поддалась и сохранила себя и богатырское младенчество свое не дозволила захватчикам затерзать до полного изничтоженья. А воспето ли это младенчество? Народом оно воспето и в языке, и в памятниках народотворческих сохранено, и до современности донесено. Однако творческой личностью это наше младенчество и не осознано, и не воссоздано. И самая та ближайшая задача будущей нашей поэзии и поэтов — восприять в себя наследие от исторического нашего младенчества и возродить его в достойном и

вдохновенном пропеве. И тут нечего оглядываться на Запад, раз от исходного корня у большинства не осталось там ни слуху, ни духу, ни третьего пороху. Да не надо и грекам подражать — греческое хорошо для греков, а мы, русские, свое младенчество по-русски и воспеть должны. А не поздно ли? А нужно ли?

Очень нужно оно, самородное, — нашим детям, нашим школьникам. Видал и дивился я: дети любят и понимают былины больше, тоньше, чем взрослые. И надо это былинное и другое историческое наследие наше воссоздать с русским размахом, с исчерпывающей полнотой. Думается мне: тут через самоуглубление в свое простонародное детство должно сотвориться невиданное и небыванное песнетворческое величье. А от древнегреческого оно должно отличиться высшим нравственным началом, а тем и будет утверждено превосходство нашего общества перед рабовладельческим.

Но будущая наша поэзия обязана учесть и древнегреческий опыт. Чем брали древние греки? Не богоизбранностью, а одним уменьем оставаться самими собой. Вот этому и мы должны выучиться. Как у греков было?

Древнегреческая самобытность зародилась на землепашестве, сотворена землепашцами, и воссоздана в законченных произведеньях-пропевах-эпопеях не присяжными писателями, а простыми людьми — Гесиодом и Гомером. Про Гомера не известно даже, когда он жил, иные, инда и к мысли склоняются: не выдуман ли он? Гесиод — другое дело: это крестьянин, противник и борец против знати. А во твореньях своих охватил он всю духовную и трудовую-вещественную жизнь своего времени.

А для нас вот что больше привлекательно — простой люд: охотники, пастухи, земледельцы из кавказских народов ухранили до сегодня удивительные нартские сказанья. А породили их в незапамятную ветхую старину скифы. Сказанья те крылатым духом своим не уступают древнегреческим. Есть даже и мненье: сами греки позаимствовали некогда у скифов вымысел о Прометее и из «дикой» скифской сказки создали знаменитое то греческое творенье. Вместе с кавказскими народами и мы, русские, — наследники скифского того песнетворчества. В будущем, возможно, найдется и наш поэт и вдохновится ими, и обретет в них много мудрости и свету и для себя, и для Кавказа, и для всего человечества...

...С X по XVII век народная песня крепла и совершенствовалась и еще при царе Алексее Михайловиче бытовала даже в Москве, а на реке на Пресне процветало скоморошье поселенье. С тех времен и сохранилась поговорка: «Скоморох с Пресни наигрывал песни!»

Ано царь Михаил не взлюбил ту песнь: наложил лихой запрет на всякие еретические песни, на бесовские игранья и на все народные увеселенья, а скоморохов с Пресни изгнал. Про-

явил царище много лихости, да мало милости. Но подзапретная песня запретам царским не подчинилась. Она вместе со скоморохами и другими вольнолюбцами ушла на Север, на Дон, в Сибирь. И там вольный люд и хранил ее, и растил ее, и сберегал ее от вымиранья. А в ответ на государевы гоненья скоморохи сочинили былину-песню против «царя-собаки». А в былине той крестьянин Вавило с помощью скоморохов «переигрывает царя-собаку песней, одной песней поджигает ненавистное царство «и сгорело оно с краю и до краю», а крестьянина-скомороха «Посадили тут Вавилушку на царство».

Другое дело с Петром. В годы его царствования в язык наш хлынул поток иноязычных заимствований и не всегда оправданных. «К счастью явился Ломоносов», — сказал Пушкин. Ломоносов приостановил разрушительное действие иноземных заимствований, однако полностью это действие не устранил. Не сумел он понять и свое природное песнетворчество и ввел в нашу словесность греческое стихосложение, и укрепил его своим стихотворчеством.

«Ломоносов... подав хорошие примеры новых стихов, надел на последователей своих узду великого примера, и никто доселе отшатнуться от него не дерзнул... Теперь дать пример нового стихосложения очень трудно, ибо примеры в добром и худом стихосложении глубокий пустили корень. «Парнас окружен Ямбами, и Рифмы стоят везде на карауле», — писал А. Н. Радищев[1].

Да и поныне так: двести лет от ямбов отбою нет, «и рифмы стоят везде на карауле». Лично я ничего не имею против рифм — ведь и народ наш пользуется рифмами. Однако же народные песнетворцы не рабы у рифм — поиграют они ино и в рифму, даже с великим изобильем, да и забросят эту игрушку. А и густа временами бывает народная рифмовка: «Летит гусь на святую Русь, Русь не трусь: это не гусь, это вор-воробей, вора бей — не робей!» — Это призыв не трусить против вора Наполеона.

Поэты-книжники и доныне в плену у стопосложенья, и не подозревают ничего о народном стихе, о самобытном русском стихосложении. Для нас очень важно тут мненье Пушкина. При всеобщем равнодушии, да частехонько еще и при гонительской враждебности к народному песнесложенью и народному стиху, я во своей работе над народным стихом крепил свой дух и утверждал уверенность во своей правоте, наряду с прирожденным влеченьем к родной материнской речи, также и мнением нашего родоначальника:

«Обращаюсь к русскому стихосложенью. Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало, одна вызывает другую... Много говорили о на-

---

[1] А. Н. Радищев. Полн. собр. соч., т. I, изд. АН, СССР, М.-Л., 1938, стр. 352—353.

стоящем русском стихе... вероятно, будущий наш эпический поэт изберет его и сделает народным»[1].

Пушкин перекликается с Радищевым.

Первый и удачный опыт в народном стихе дал А. П. Сумароков:

Прилетела на берег синица
Из-за полночного моря

и рассказала о дивных совершенствах в жизни в некоей благодатной заморской стране; житейские образцы, по Сумарокову, обретаются там за полночным морем. Б. Шергин сказал бы в «Гусиной Земле» —

...Со крестьян там кожи не сдирают...
Лучше работящий там крестьянин,
Нежели господин тунеядец;
Лучше нерасчесаны кудри,
Нежели парик на болване...
За морем ума не пропивают...
Пьяные по улицам не ходят,
И людей на улицах не режут.

Забегаю вперед и поясняю: стих этот у Сумарокова по стихоладному строю отношу я к «шестиладнику нечетнобойному». Что это значит — выясним дальше. А вот выдержки из былин приводил я — и где надо дальше буду приводить—все по своему пропеву — так этот былинный стих относится к «восьмиладнику четнобойному». А вот у Пушкина «Сказка о рыбаке и рыбке» — истинно народное произведенье; а стих в ней — «семиладник четнобойный».

Откудова взялись у меня эти «ладники», и что это за «ладобой» такой? Упоминал о нем в свое время Помозов в «Литературной России», Сверчков — в «Москве» (См. № 11, 1968 г. «Живет былинный ладобой»). Ладобой у меня не один былинный, а и песенный.

В народнотворческую стихию песневую впал я на войне, а не расстаюсь с ней и по сей день. На деле, на стихотворчестве, выработались правила сначала на один лишь былинный стих, а дальше и на все прочие песенные ритмы — ладобои. В 1960 году вышла моя книжечка — историческая песня «Слово о Коловрате», а начинается она со сраженья на реке на Воронеже с нашественником Батыем. А пропета она народным ладобоем — «четнобойным семиладником». А зачин у нее таков:

Горы, горы, висучие скалы!
Натолпилися вы, горы, на горы,
Навалилися камни на камни!
Ах, зачем вы, толпучие горы,
Натолпилися вы и навалились,
Вознеслися кремнистой оградой,
Если ваша ограда не оградна?
Никого-то она не оградила,
Злое лихо она пропустила,
Лиходейное лихое лихолетье!

В поисках да ловле за неуловимым сочинил я, кажись, до сотни тысяч стихов. В первые годы были они все речевые: на

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. II, изд. АН. СССР, 1949, стр. 263.

чтенье, на разговор, на обычную речь без напева. А дальше, без моего воленья, проявились и напевы. Не скажу — мудры, не погоржусь—прекрасны и не объявлю их за откровенья, ано стали они мне и творить помогать, и жизнь украшать. Вот уж и старость «на двор через прясло глядит», и силой я отощал, и голосом обнищал, да от простуды и прохрип, а зачин свой ко «Слову о Коловрате» я пропел перед вами. Откуда напев? Не знаю! Может и слыхал я его, да забыл его. А бывает и так — беру напев, знаю откуда, понимаю: не мой, а и не смущаюсь. Мне ведь это можно, я ведь не стану его выдавать за свой, я ведь не сочинитель напевов, не композитор, да и пою-то чаще не на сотворен, а на творим стих. И полную волю даю себе.

Иду — пою! По полям езжу, по колхозным председательским делам, — пою! И вдруг через некий срок выявляю: из любимого известного напева родился — возьми ты его — новый, неизвестный. И так не раз! Ан и получится: напев, да напев же и породит, а третий — сам придет.

Раз мой ладобой стиховой зародился под грозный бой, как стих речевой, то и растолковать и понять его следует без напева, без песни, без игрального-музыкального наголоска — на пословицах и прибаутках, на складненьких реченичках.

К примеру, на Костромщине иной раз и ныне еще забавляются старинной забавкой. А и не забавка то, а проверка на ритмическое-ладобойное чувство у лесоруба: буде есть оно, то и вырубит-насечет топором лесоруб на слух без счета, но ровно пятнадцать зарубок-насечек по дереву под прибасенку: «Секу, секу сечку, высеку овечку; сек-пересек до пятнадцати досек». Не хитра она, и смысл в ней не высок — с воробьиный носок, а ладобой в ней такой:

СЕку СЕку **СЕЧ** КУ **ВЫ**се КУо **ВЕЧ** КУ **СЕК** ПЕре **СЕК** ДОпят **НАД**ца ТИдо **СЕК**

Посчитайте, как раз 15 стиховых долек-насечек. И не назовешь и ни стопами, ни слогами: смотрите, в одной дольке два слога, а в другой — один. Эти русские стихотворные дольки, эти не стопы и не слоги, я наименовал л а д а м и. Все лады несут ударенья: на каждый лад по зарубке! Ан ударенья те не равноценны: одни посильнее, а другие и послабее. Ударенья эти не речевые, а стихоладные — они строго-настрого чередуются по силе. Вот и в той лесорубной забавке н е ч е т н ы е лады: первый, третий, пятый и т. д. — они звучат сильнее ч е т н ы х. Чередовка строга — за сильным нечетным ладом идет слабый четный. Уберите этот н е ч е т н о б о й н ы й л а д о б о й и стих-стихолад разрушится.

Но могут быть стихи и с ч е т н о б о й н ы м з а к о н о м. Например, пословица: «Если хлеб на стол, то и стол — престол! Если хлеба ни куска, то и престол — доска!» — имеет ч е т н о б о й н ы й с т и х о л а д:

ЕСли **ХЛЕБ** на **СТОЛ** ТОи **СТОЛ** ПРЕС **ТОЛ**
ЕСли **ХЛЕба** НИкус **КАто** Ипрес **ТОЛ** ДОС **КА**

Разобраться во всех сложностях народного стихотворчества помогла мне клюжинская песня из родной моей деревни Клюжино из лесного Вятского края. Вот вятские «Ладушки» — впрочем, почему вятские? Они известны по всех Руси Великой, с них малые русичи начинают осваивать русскую речь и русский речевой и песневой ладобой:

Ладушки, ладушки,
Где были? — У бабушки!
Что ели? — Кашку!
Что пили? — Бражку!

Первые же три стиха и все разны числом слогов (6, 7, 5) А стих строго выдержан по ритмике — это нечетнобойный четырехладник, он весь выпевается или выговаривается на четыре стихоладных удара в строке; члененье на лады крайне облегчено: на каждый удар ладушек — лад!

ЛА	ДУШки	**ЛА**	ДУШки	
ГДЕбы	ЛИу	**БА**	БУШки	
ЧТО	Ели	**КАШ**	**КУ**	
ЧТО	ПИли	**БРАЖ**	КУ	и т. д.

Слышу: это же хорей. Не знаю, откуда пригрезился хорей, ну, инда и допустим. А куда отнести вот такую песенку из клюжинских «бесовских» играний:

Светит месяц, светит месяц
Во жемчужное кольцо.
У девицы чернобровой
Разгоралося лицо.
На ее лицо прилежно
Смотрит мальчик молодой.
Разговоры с ней заводит,
Ее за руку берет;
Ее за руку берет;
Вдоль по горнице ведет.
Посмотрите — чем не пара:
Хоть сейчас под венец.
Красны девицы запели
Звонкий радостный конец,
Звонкий радостный конец —
До свиданья, молодец!

Тут и взаправду можно усмотреть везде хорей, кроме стиха: «Хоть сейчас под венец». Если «Ладушки» — хорей, а в них «Что ели? — Кашку!» хореический стих, то как он может соуложиться со стихом: «Светит месяц, светит месяц»? Это совершенно разные стихи.

Насильственно книжное стиховеденье пытается их объединить, но тщетно. Первый стих — нечетнобойный четырехладник, а второй четырехладник четнобойный:

СВЕтит	**МЕсяц**	СВЕтит	**МЕсяц**
ВОжем	**ЧУЖно**	Еколь	**ЦО**
Уде	**ВИцы**	ЧЕРно	**БРОвой**
РАЗго	**РАло**	СЯли	**ЦО**

Мы имеем случай, когда русский стих совпал с греческим хореическим, да и то не во всех строках. И это возможно было только потому, что греческий стопосложенческий стих — частный случай нашего русского стиха.

А вот и еще клюжинская песенка все на тот же «четнобойный четырехладник»:

Гули-гули, голубок,
Гули сизенькой,
Сизокрыленькой!
Ты куда, голубь, пошел,
Куда, сизой, полетел?
— Я ко девице пошел,
Ко красивой полетел,
Коя лучше всех,
Коя вежливее!

Одна только разносложица уже не позволит подковать этот стих под греческий хорей: в первой строке 7 слогов, а в следующей — 5! А ладобой тут выявляется в таком виде:

ГУли	**ГУли**	ГОлу	**БОК**
ГУли	**СИ**	ЗЕНЬ	**КОЙ**
СИзо	**КРЫ**	ЛЕНЬ	**КОЙ**

В великом нашем словотворческом памятнике «Слово о полку Игореве» сохранились два образца из песен от песнетворца Бояна.

Не знаю, древни ли клюжинские наши напевы, но по ним я пою и Бояновы песни.

Комони ржуть за Сулою,
Звенить слава в Кыеве;
Трубы трубят в Новеграде,
Стоят стязи в Путивле. —

Этот стих — нечетнобойный четырехладник. А вот этот:

Не буря соколы занесе
Через поля широкая.
Галици стады бежать
Ко Дону великому. —

Он посложнее: первая и третья строка в нем — четнобойные четырехладники; вторая и четвертая — нечетнобойные.

Пятиладный строй из клюжинских песен мне и не запомнился. Правда, я отыскал его в сборниках народных песен, однако он редок. Так мы его и пропустим. И перейдем на шестиладный стихолад. Вот очередная песенка из клюжинских игрищ:

Горенка, горенка нова́я
В горенке печь муравая.
Все бы я по горенке ходила,
Все бы я по миленьком тужила.
Как мне не плакть не тужити?
Во веки такого не нажити:
Ростом, ростом-красотою,
Молодецкою ухваткой,
Соловьиною присвисткой...

По слогам — обычное русское разносложье: 9, 8 и 10 слогов; а стихолад строен, крепок, выдержан: нечетнобойный шестиладник —

ГО	РЕНка	**ГОРен**	КАно	**ВА** Я
ВГО	РЕНке	**ПЕЧЬ**	МУРа	**ВА** Я

На этот же стихолад сложена известная песня: «Во поле березонька стояла». Этим же стихоладом составлен «Хор» Сумарокова — выдержки из него приведены выше. А вот тем же «вятском» стихом, клюжинским стихоладом налажен плач царевны Ксеньи, а времени тому 365 лет, а язык все тот же, как и ныне, и стих все тот же, как у нас на Клюжине. И даже спеть его можно под клюжинскую «Горенку» ту:

А сплачется на Москве царевна
Борисова дочь Годунова:
«Ино Боже, Спас милосердой!
За что наше царьство загибло,
За батюшково ли согрешенье,
За матушкино ли немоленье?»

Могут спросить: как можно? плач, а петь под веселую «Горенку»? Но и в «Горенке» ведь речь о плаче идет — «Как мне не плакать, не тужити»? В русской душе может и плач да с весельем уживаться. Гоголь и смеялся зримым смехом, да в нем же и плакал незримыми слезами. А еще говорят: современный русский язык окончательно установился-де в XIX веке, а все, что было до XVIII века, то все — нéчто вроде непонятного да дряхлого праязыка. Для чего это нужно многовековое могущественное языковое наше состоянье и достоянье да чуть ли не к десятилетьям сводить-мелчить? И все из-за подражательства Западу. Там «многие народы... не разумеют языка, которым предки их четыреста лет писали, ради великой его перемены, случившейся через то время», — писал М. В. Ломоносов[1]. А раз на Западе мельчащая перемена в языке, ну и у нас-де должна же она быть. А ведь нет ее! А тогда ее выдумывают! Да нет же ее, нет: вот отрывок тот из плача царевны Ксеньи—песнетворческий памятник этот чуть ли не четырехсотлетней давности, а чем он отличен от нашего, от современного языка?

На Клюжине известна частушка — маленька, коротенька, зато же и весёленька:

Еще черти овес толкли,
Угорели — под порог легли!

Поется под «камаринскую»:

ЕЩе	**ЧЕР**	ТИо	**ВЕС**	ТОЛК	**ЛИ**
УГО	**РЕ**ли	ПОДпо	**РОГ**	ЛЕГ	**ЛИ**

Это четнобойный шестиладник, или камаринский стих. Много песен известно на таков стихолад. Поют, и не только на Клюжине, попевку про тещу и зятя, как:

[1] М. В. Ломоносов. Избранные произведения. Изд., «Советский писатель» М.-Л., 1965, стр. 498.

Зять на теще капусту возил,
Молоду жену в пристяжках водил.
Ну-ка, ну-ка, ну-ка, теща моя,
Тпру, стой, молодая жена!
Тебя, старую, и черт не возьмет,
Молода жена живот надорвет!
Эх, вы чашки-канашки мои,
Разменяйте-ка бумажки мои,
А бумажечки-то новенькие —
Двадцатипятирублевенькие!

Весел камаринский стих, а вот — тоже диво, его можно встретить и... в плачах:

Порастроньтесь, люди добрые!
Припаду я к могилушке,
Я послушаю, бесчастная,
Нонь не стонет ли сыра земля.
Не вопит ли моя матушка...

Б. Шергин шестиладный четнобойный стихолад называет еще «скоморошьим» стихом. Некоторые былины составлены на этот лад, например, у того же Шергина былина о ссоре Ильи с Владимиром:

Что во городе во Киеве,
У князя Владимира
Заводился почестен пир.

На камаринский ладобой построил я былину о трех поездках Ильи Муромца. Примечателен народный замысел в этой былине: показать Илью Муромца богатырем-рокоборцем. В древнем песнетворчестве у многих народов: у тех же греков, у тех же скандинавов, рок-судьба господствует не только над героями, но даже и над богами. Не только люди, но даже боги погибают от роковых предсказаний — боги бессильны отвратить предсказанную погибель. Если напророчены «сумерки богов», то они неотвратимы. Наше былинное творчество не знает такой всепобедной силы роковой, рок не властен над многими нашими богатырями. Вольга гадает, узнает судьбу в будущем бою и... уходит от этой судьбы (см. в своде Водовозова «Вольга и братья Ливики»).

Не подчинен року, побеждает предсказанную судьбу так же и богатырь Илья Муромец (былина о трех поездках).

Общеизвестна песня про «ухаря-купца» — в ней же стихолад: нечетнобойный семиладник:

С ярмарки ехал ухарь-купец,
Ухарь-купец, удалой молодец,

Под этот же стихолад у Маяковского налажена частушка:

Ешь ананасы, рябчиков жуй—
День твой последний приходит, буржуй!

Вот и проник ладобой такой в самую современную частушку, да к Маяковскому, а по древности — едва ли не самый наш древний стих, едва ли не от доисторических времен дошел он до нас. Тредиаковский говорил об утраченных образцах на стих под

«идольские богослуженья». Сдается мне — это и есть утраченный древний «богослужебный» языческий стих. В поиспорченном виде, но этот стих явно наличествует в былинах о Вольге. А Вольга — он и князь, да ведь он же и оборотень, кудесник. Имя Вольга произошло от «волхва» через «волх». В иных былинах так и поется не Вольга, а Волх. Значит Вольга — это Волх или Волхв, то есть жрец-кудесник, «любимец богов», они, боги, и наградили его оборотничеством. В моем пропеве былина о Вольге звучит так:

Свет осиянил небо темное:
Месяц и светлый, и ясный блеснул.
Вспыхнули звезды яркие.
В Киеве родился могучий богатырь и т. д.

И стал Вольга по заветным желаньям своим чудесным оборотнем, ано оборотничество свое употребил не во зло, а в добро: на службу Руси и своей дружине. Вот, к примеру, постигла дружину неудача в ловитве и — пить-есть нечего. Без добычи вернулись, но и притомились дружки на охоте. И вот:

Спит она, дружинушка, да Вольга не спит...
Вышел Вольга да в темный лес.
Да и обернулся рыкучим львом...
Стал он зверье из лесов выгонять.

На ловитвах оборотень Вольга добывал для себя и дружины и пищу, и одежду, а в боях — победу: встретится на пути океан-море, а он щукой обернется, а дружинников щурятами обернет и переплывут преграду; будет крепость неприступная — он в муравьев дружину обернет и одолеют крепость...

Ну, да пора нам к четнобойному семиладнику приступить. Вот он в клюжинской песенке:

Пошел молодец на гулянье,
Он — на девичье танцеванье.
Одна девушка всех смелее
Вышла с молодцем погуляти,
Со удаленьким танцевати.
Она молодца присборола,
На нем синь кафтан испорола,
Черну шляпицу с кудрей сшибла.
Пошел молодец, сам заплакал,
Черной шляпицей захватился,
Родной маменьке жалобился:
Ах ты, мамонька, мать родная,
Ты на что меня спородила —
Меня девица осрамила!

Ладобой в песне таков:

ПО	**ШЕЛ**	МОло	**ДЕЦ**	НАгу	**ЛЯНЬ**	Е
ОНна	ДЕ	ВИЧЬ	**Е**	ТАнце	**ВАНЬ**	Е

На этот же стихолад настроена песня:

Ох, и что это за шум приключился?
То комар на мухе поженился...

На этот же напев Д. Бедный сочинил свою песню: «Во солдаты меня мать провожала». Это тоже семиладник четнобойный, но дан он в равносложном строе.

«Слово о Коловрате» составил я четнобойносемиладным строем. На этот же ладобой стихоладится «Сказка о рыбаке и рыбке» Пушкина:

Жил старик со своею старухой
У самого синего моря...

ЖИЛста	**РИК**	СОсво	**Е**	Юста	**РУ**	ХОЙ
У	**СА**	МОго	**СИ**	НЕго	**МО**	РЯ

Некоторые стихи в той сказке из семиладного четнобойного строя выпадают. Например:

На ногах красные сапожки...
В палатах видит свою старуху...

Семиладно-четнобойным ладобоем дан у Пушкина прекрасный стих:

Еще дуют холодные ветры,
И наносят утренни морозы...

Следующие строки в этом стихе:

Скоро ли луга позеленеют,
Скоро ль у кудрявой березы...

к семиладному строю не относятся — они оказываются шестиладником нечетнобойным:

СКОро	ЛИлу	**ГА**по	ЗЕле	**НЕ**	ЮТ
СКОРоль	Уку	**ДРЯ**	ВОЙбе	**РЕ**	ЗЫ

А теперь посмотрим на н е ч е т н о б о й н ы й в о с ь м и л а д н и к. Из клюжинских песен сюда относится такая:

Хожу я гуляю вдоль по каравану.

П р и п е в: «Розочка алая» после каждой строчки.

Еще выбираю дорогую тещу.
Еще выбираю дорогого тестя.
Еще выбираю милую сестрицу.
Еще выбираю шурина веселого...

Ладобой тут такой:

ХОжу	Ягу	**ЛЯ**	Ю	**ВДОЛЬ**по	КАРа	**ВА**	НУ

В песнях таков стихолад встречается, а вот в северных былинах никогда. Я отступил от этого обычая, да и пропел в своем «Илье Муромце» былину о Сухмане восьмиладным нечетнобойником.

Остается рассмотреть еще самый главный, самый важный народный стихолад: ч е т н о б о й н ы й в о с ь м и л а д н и к, или б ы л и н н о-ч а с т у ш е ч н ы й стих. Клюжинцы сложили при-

певку дивну, веселу, стихоладну, удалую, плясовую, разворотливую:

Пошла плясать по соломушке,
Раздайся, народ, по сторонушке!
Пораздайтеся, порасшатитеся,
На меня, на комара, не навалитеся!

Что ни строка, то новая ритмическая наладка — богатейший ритм: ладобой не повторяет собой ни один стих, даже числом слогов все стихи различны. (9, 10, 11 и 13). И все же ладобойный строй один, ритмическое богатство строится не разрушеньем стихоладного закона, оно творится строгим соблюденьем его:

ПО	**ШЛА**	ПЛЯ	**САТЬ**	ПОсо	**ЛО**	МУШ	**КЕ**
РАЗ	**ДАЙ**	СЯна	**РОД**	ПОсто	**РО**	НУШ	**КЕ**
ПОраз	**ДАЙ**	ТЕ	**СЯ**по	РАСша	**ТИ**	ТЕ	**СЯ**
НАме	**НЯ**на	КОма	**РА**не	НАва	**ЛИ**	ТЕ	**СЯ**

Без исключений, везде четнобойно-восьмиладный строй!

Сочетанье малосложных стихов со многосложными, односложных ладов с двухсложными придает частушке плясовую дробь, а народному стихоладу — необыкновенную разговорную живость.

Современные стиховеды видят в былинном стихе 3—4 ударенья, вместо восьми, и тем обедняют былину, и научают ее неверно читать. Стиховедное чтенье делает былину тягучей, неладобойной, мямлей. На деле стих у былины так же боек и четок, как и у частушки. Можно привести тысячи и тысячи примеров на единство частушечного и былинного стиха. Приведу один. Вот былинный стих:

Как повышла повышла, повыбежала,
Выбегала, вылетала матка Волга-река.

А вот частушка:

Говорят про меня, что я худенькая.
Десять юбочек надену — буду кругленькая!

Слог во слог, лад в лад, удар в удар былина совпадает по ладобою с частушкой. Малоударное «стиховедное» прочтенье былины обедняет и омертвляет ладобой у былины, лишает ее ладобойного трепету, и отвращает поэтов от былинного стиха. Будущие поэты услышат в былине трепетный, живой речевой стихолад и поймут тогда, что былинный стих богаче и полнокровнее по своим ритмическим возможностям любого иного стиха.

Былинно-частушечный ладобой да рифмованный со «сквозной» свободной рифмовкой по-народному дал я в своей поэме-сказке «Летучий корабль» (Кострома, 1962 г.). Ритмическим об-

разцом тут был для меня все тот же клюжинский стихолад, а его можно усмотреть уже в такой вот детской припевке:

У медведя на бору губы, ягоды беру[1].
Медведь-костыль на печи застыл.

Даю для примера отрывок из «Летучего корабля»:

Над рекой голубой вырос бор вековой.
Бор-дремучина — страсть могучий он!
Как на этот темный бор едет дедушко Егор.
На Егоре при уборе рукавицы и топор.
Топор-рукавицы — ничего он не боится:
Хоть волк, хоть рысь, хоть медведь нарвись.

Неужели так и нет уж ритмической разницы между былиной и частушкой? Две белые березы рядом стоят: и сучьем не равны, и листьем не равны, и ростом не равны, а все березы. Так же и с частушечным и былинным стихом: ритм-ладобой у них один, а подладки, а подпевки, а сложность — это разное. И мой тот отрывок из «Летучего корабля» — он восьмиладен и четнобоен, а отличается, и не одной ритмовкой, от моего же былинного восьмиладного четнобойного стиха. Чем? У частушечного стиха слоговой набор богаче и окончанья у стихов разнообразнее. Это и придает частушке развеселый ладобой. А былина более степенна: и набор слогов у нее победнее, и окончанья у стихов пооднообразнее.

Стиховеды утверждают: для былин обязательна «дактилическая клаузула». И тут двойная неправда: русский стих не знает дактилей, а в былинах не так уж редко можно встретить и мужские окончанья. Ну, к слову, в былине «Смерть Святогора» из 84 стихов 42, то есть как раз половина, имеют мужские окончанья.

Однако для былинного стиха верно вот что: окончанья в нем большей частью триладны, состоят большей частью, ан да и не всегда же, из трех односложных ладов. И понять это очень важно для прочтенья былин.

Если былинный стих оканчивать чтеньем «под дактиль», то вместо трех останется только одно ударенье. Ин тут да и появляется пресловутая «вязкость сказа». Против ее выступал-воевал Максим Горький. А ведь и не былина в той «вязкости» виновата, одно невежество у чтецов. Живого трехударного окончанья былину лишили, да на нее же и поклеп возвели: тягуча-де! У сокола крылья подрезали да говорят: летай!

Четнобойно-восьмиладный стихолад требует в конце стиха трехударного прочтенья — без каких-либо исключений, всегда. С этим надо поразобраться поглубже. Возьмем, для примера, стихи из былины у Кривополеновой:

[1] «Губы» — (местн.) грибы. (Прим. авт.).

ОНна...! СЫ! ПАЛла!. РЕЦ! ЧИста! ЗО! ЛО! ТА!

Восемь ладов — восемь ударений, они же не равнозначны: сильно друг от друга отличаются ударенья по мощности. Я избрал для обозначенья особые знаки для ударений. Каждый лад несет «клик», для него даю знак восклицанья (!). Но одни лады двусложны, а другие — односложны. В двухсложных ладах есть неударяемый слог — ему придаю свой знак — точку (.). Теперь ладобой у стиха: «он насыпал ларец чиста золота» можно записать в стихоладных знаках так:

! . ! !. ! !. ! ! !

Восемь ладов, восемь кликов, а между ними три безударных слога. Но явно же — ударенья-клики не равносильны. Лады объединяются попарно в налады: «ОНна СЫ» «ПАЛла РЕЦ» «ЧИста ЗО» «ЛО ТА». В «наладах» все вторые лады звучат сильнее первых. Усиленные ударенья на наладах назовем восkликами и придадим им знак (!′). И еще дальше: налады объединяются попарно в заклады:

ОНна СЫ/ПАЛла РЕЦ
ЧИСта ЗО/ЛО ТА

Имеешь слух, да услышишь: первые налады в закладах звучат сильнее вторых. Это усиленное звучанье назовем гласом и придадим ему знак (′!′). И дальше: два заклада складываются в стих, при этом второй заклад имеет усиленное ударенье, возглас; я даю ему знак (′!̇′). Итак, в четнобойном восьмиладнике, то есть частушечно-былинном стихе, пять звукосил: безударный слог (.), клик (!), восклик (!′), глас (′!′), возглас (′!̇′) и стих: «Он насыпал ларец чиста золота» имеет таков стихоладный костяк:

! . ′!′ ! . !′ ! . ′!̇′ ! . !′

Мыслимо ли дело расчленить голос на пять степеней силовых? Это, ведь, на деле невозможно. Да если пользоваться одними силовыми ударениями, то и немыслимо в силе дать пять степеней, да все разных. Но кто сказал, что в русском языке одни силовые ударенья? Грамматисты так говорят-учат, а их опровергают, к примеру, простые воинские команды. Вот команда «направо» — по грамматике имеет одно силовое ударенье, а командир на команде накладывает на одно слово три ударенья: долготное «на ПРАААА» и силовое, вместе с музы-

кальным, да еще и на один слог: «ВО!». Не одна командная, но и всякая выразительная, возбужденная русская речь пользуется тремя удареньями: долготным, музыкальным и силовым. Ну, а в таких условиях былинный стих легко выговорится на четыре разных вида ударений, да еще к нему — на один безударный слог. Ну, а внесете вы в стих и долготы, и тоны да ноты, да силовые выголоски — ин и до песни-напева тогда будет рукой подать!

Неумирающая и неунывающая частушка свидетельствует о неискоренимой жизнеспособности народного стихолада, она утверждает и возвещает новые времена для русской песни, времена для книжного, времена для «литературного» бытованья всякого народного стихосложенья и бояновых припевок, и современных частушек да былин.

Народный смех в изрядной доле живет ныне в частушке-припевке. Вечен народный смех. У старого Рабле он один, а у нынешней частушки — другой. Но закон одинаков: двоесильное да двуединое возвышенье-сниженье. А открыл этот закон Михаил Михайлович Бахтин. Немало частушек вольных да «непристойных» — они гонимы и презираемы. Но вот после работ М. М. Бахтина о народном смехе, после углубленной разработки понятия о народном смеховом действе в книге о Франсуа Рабле, пришло время поизменить наше устарелое пренебреженье к тем веселым да нестеснительным частушкам-посмехушкам.

Из наших писателей никто не описал с полной широтой, размахом и глубиной народного смехового свойства во всех его проявленьях. Будем ждать: да явится такой писатель и на новой, современной основе, с новыми нравственными задачами сотворит великую книгу на основе народного смеха.

Вера в народ — это хорошо, да мало: веру крепить надо делом. Сиди сиднем Илья Муромец всю жизнь и не стал бы он богатырем-рокоборцем, не одолел бы он и своей погибели. И велика доля в народохранном деле падает на наше настоящее и будущее песнетворчество или поэзию.

Восприять от народа, развить и укрепить его нравственные основы — это великая задача настоящей и будущей нашей поэзии. Снова должен восстать поэт не только певцом, но и пушкинским Пророком.

К сожаленью, являются и ныне, бывают и «пророки», да скороспелые, да и скоропортящиеся. А от таких от «пророков» одни пороки и — никакого проку!

На основе народного песнетворчества, на основе народных нравственных истоков, народятся будущие истинные поэты-пророки, придут они, а мы — их предтечи!

УДК-882: 808

Д. С. ЛИХАЧЕВ, акад.

ДРЕВНЕРУССКИЙ СМЕХ

Я не случайно поставил в заглавие этой статьи «древнерусский смех», а не «древнерусский юмор» или «комическое в древней Руси». Помимо того, что значение слов «юмор» и «комическое» существенно разнится от слов «смех» и «смешное», мне важно в самом заглавии подчеркнуть, что я продолжаю некоторые мысли М. М. Бахтина[1], введшего в литературоведение и фольклористику целый ряд важнейших понятий: «смеховая культура», «смеховые празднества» «средневековый смех», «народный смех», «карнавальный смех» и т. д.

К проблеме древнерусского смеха еще никто не подходил. Не писал о древнерусском смехе и М. М. Бахтин. Однако его широко известная книга о Рабле дает ключ к пониманию древнерусского смеха, указывает подход и, поскольку древнерусский смех является разновидностью средневекового смеха в целом, в какой-то мере касается, не называя его, и особенностей древнерусского смеха, как смеха средневекового.

Материала для суждения о древнерусском смехе мало. Мы еще очень плохо знаем скоморошество, сущность и репертуар их представлений, игр, хотя работ о скоморошестве накопилось много. Еще меньше знаем мы народные «смеховые» праздники древней Руси.

К «смеховой культуре» только отчасти может быть отнесено «Слово» и «Моление» Даниила Заточника, несколько мест из «Повести временных лет», одно место Ермолинской летописи, несколько приписок, собранных А. А. Покровским в псковских ру-

---

[1] М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1961. (Дальнейшие ссылки в тексте: «Бахтин»).

кописях[2], отдельные места из «грамотиц» XVII века, произведения демократической сатиры того же времени. Некоторые материалы дают древнерусские акты.

Хотя показания о средневековом смехе очень ограничены, но зато они довольно единодушны и это позволяет дать нам некоторую, если и неполную, то в наиболее общих своих чертах определенную характеристику древнерусскому смеху.

Разумеется, сущность смешного остается во все века одинаковой, однако преобладание тех или иных черт в «смеховой культуре» позволяет различать в смехе национальные черты и черты эпох.

Для средневекового смеха характерна его направленность на наиболее чувствительные стороны человеческого бытия. Этот смех чаще, чем в новое время, обращен против самой личности смеющегося и против всего того, что считается святым, благочестивым, почетным.

Направленность средневекового смеха по преимуществу против самого смеющегося отметил и достаточно хорошо показал М. М. Бахтин. Он пишет: «Отметим важную особенность народно-праздничного смеха: этот смех направлен и на самих смеющихся» (Бахтин, 15). Среди произведений русской демократической сатиры, в которых авторы пишут о себе или о своей среде, назовем «Азбуку о голом и небогатом человеке», «Послание дворительное недругу», «Службу кабаку», «Калязинскую челобитную», «Стих о жизни патриарших певчих» и др. Во всех этих произведениях совершается осмеивание себя или, по крайней мере, своей среды.

Авторы средневековых и, в частности, древнерусских произведений чаще всего смешат читателей непосредственно собой. Они, представляя себя неудачниками, нагими или плохо одетыми, бедными, голодными, оголяются или заголяют сокровенные места своего тела. Снижение своего образа, саморазоблачение — типичны для средневекового и, в частности, древнерусского смеха. Авторы притворяются дураками, то, что называется «валяют дурака», делают нелепости и прикидываются непонимающими. На самом же деле они чувствуют себя умными — дураками же они только изображают себя, чтобы быть свободными в смехе. Это их «авторский образ», необходимый им для их «смеховой работы», которая состоит в том, чтобы «дурить» и «воздурять» все существующее. «В песнях поносных воздуряем тя», — так пишет автор «Службы кабаку», обращаясь к последнему[3].

---

[2] А. А. Покровский. Древнее Псковско-Новгородское письменное наследие. Обозрение пергаменных рукописей Типографской и Патриаршей библиотек в связи с вопросом о времени образования этих книгохранилищ. — Труды пятнадцатого археологического съезда в Новгороде 1911 года, т. II, М., 1916, стр. 215—494 (далее в тексте — Покровский).

[3] В. П. Адрианова-Перетц. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. М.-Л., 1937, стр. 80 (Дальнейшие ссылки в тексте: Очерки).

Смех, направленный на самих себя, чувствуется и в шуточном послании от 17 сентября 1689 г., стрельцов Никиты Гладкого[4] и Алексея Стрижова к бежавшему из Москвы 31 августа 1689 г. Сильвестру Медведеву.

Ввиду того, что «нелитературный» смех этот крайне редко встречается в источниках, привожу это письмо полностью; Гладкий и Стрижов шутливо обращаются к Сильвестру Медведеву, которого в Москве уже не было:

«Пречестный отче Селивестре! Желая тебе спасения и здравия, Алешка Стрижов, Никитка Гладков, премного челом бьют. Вчерашния нощи Федора Леонтьевича проводили в часу 4-м, а от него пошли в 5-м, да у Андрея сидели, и от Андрея пошли за два часа до света, и стояли у утренюю у Екатерины мученицы, близь церкви, и разошлись в домишки за полчаса до света. И в домишках своих мы спали долго, а ели мало. Пожалуй, государь, накорми нас, чем бог тебе по тому положит: меня, Алешку, хотя крупенею, а желаю и от рыбки; а меня Никитку рыбкою ж по черкаски. Христа ради накорми, а не отказывай! Писал Никитка Гладков, челом бью.

Желая против сего писания, Алешка Стрижов челом бьет».

В древнерусском смехе есть одно загадочное обстоятельство: непонятно, каким образом в древней Руси могли в таких широких масштабах терпеться пародии на молитвы, псалмы, службы, на монастырские порядки и т. п. Считать всю эту обильную литературу просто антирелигиозной и антицерковной, мне кажется, не очень правильным. Древнерусские люди в массе своей были, как известно, в достаточной степени религиозными, а речь идет именно о массовом явлении.

Аналогичное положение было и на Западе в средние века. Приведу некоторые цитаты из книги М. Бахтина о Рабле. Вот они: «Не только школяры и мелкие клирики, но и высокопоставленные церковники и ученые богословы разрешали себе веселые рекреации, то есть отдых от благоговейной серьезности, и «монашеские шутки» («Joca monacorum»), как называлось одно из популярнейших произведений средневековья. В своих кельях они создавали пародийные и полупародийные ученые трактаты и другие смеховые произведения на латинском языке» (Бахтин, 17). «В дальнейшем развитии смеховой латинской литературы создаются пародийные дублеты буквально на все моменты церковного культа и вероучения. Это так называемая «parodia

---

[4] Никита Гладкий был приговорен вместе с Сильвестром Медведевым к смертной казни за хулы на патриарха. Так он, идя мимо палат патриарха, грозил: «как де я к патриарху войду в палату и закричю, — он де у меня от страху и места не найдет». В другом случае Гладкий бахвалился, что «доберется» «до пестрой ризы». Впоследствии Гладкий был помилован. Текст письма см.: «Розыскные дела о Федоре Шакловитом и его сообщниках». Изд. Археографической комиссии, т. I СПб., 1884, стр. 553—554.

sacra», то есть «священная пародия», одно из своеобразнейших и до сих пор недостаточно понятых явлений средневековой литературы. До нас дошли довольно многочисленные пародийные литургии («Литургия пьяниц», «Литургия игроков» и др.), пародий на евангельские чтения, на церковные гимны, на псалмы, дошли травестии различных евангельских изречений и т. п. Создавались также пародийные завещания («Завещание свиньи», «Завещание осла»), пародийные эпитафии, пародийные постановления соборов и др. Литература эта почти необозрима. И вся она была освящена традицией и в какой-то мере терпелась церковью. Часть ее создавалась и бытовала под эгидой «пасхального смеха» или «рождественского смеха», часть же (пародийные литургии и молитвы) была непосредственно связана с «праздником дураков» и, возможно, исполнялась во время этого праздника» (Бахтин, стр. 18). «Не менее богатой и еще более разнообразной была смеховая литература средних веков на народных языках. И здесь мы найдем явления, аналогичные «parodia sacra»: пародийные молитвы, пародийные проповеди (так называемые «sermons joieux», т. е. «веселые проповеди», во Франции), рождественские песни, пародийные житийные легенды и др. Но преобладают здесь светские пародии и травестии, дающие смеховой аспект феодального строя и феодальной героики. Таковы пародийные эпосы средневековья: животные, шутовские, плутовские и дурацкие; элементы пародийного героического эпоса у кантасториев, появление смеховых дублеров эпических героев (комический Роланд) и др. Создаются пародийные рыцарские романы («Мул без узды», «Окасен и Николет»). Развиваются различные жанры смеховой риторики: всевозможные «прения» карнавального типа, диспуты, диалоги, комические «хвалебные слова» (или «Прославления») и др. Карнавальный смех звучит в фабльо, в своеобразной смеховой лирике вагантов («бродячих школяров») (Бахтин, стр. 19).

Аналогичную картину представляет и русская демократическая сатира XVII в.: «Служба кабаку» и «Праздник кабацких ярыжек», «Калязинская челобитная», «Сказание о бражнике». В них мы можем найти пародии на церковные песнопения и на молитвы, даже на такую священнейшую, как «Отче наш». И нет никаких указаний на то, что эти произведения запрещались. Напротив, некоторые снабжались предисловиями к «благочестивому читателю».

Дело, по-моему, в том, что древнерусские пародии вообще не являются пародиями в современном смысле. «Краткая литературная энциклопедия» (т. 5, М., 1968) дает следующее определение пародии: «Жанр литературно-художественной имитации, подражание стилю отдельного произведения, автора, литературного направления, жанра с целью его осмеяния» (стр. 604). Между тем, такого рода пародирования с целью осмеяния произведения, жанра или автора древнерусская литература по-видимому

вообще не знает. Автор статьи о пародии в «Краткой литературной энциклопедии» пишет далее: «Литературная пародия «передразнивает» не самое действительность (реальные события, лица и т. п.), а ее изображение в литературных произведениях» (там же). В древнерусских же сатирических произведениях осмеивается не что-то другое, а создается смеховая ситуация внутри самого произведения. Смех направлен не на других, а на себя и на ситуацию, создающуюся внутри самого произведения.

Так называемые древнерусские «пародии» — это в большинстве случаев «небылицы». Они «перевертывают» не те произведения и не те жанры, у которых берут их форму (челобитные, судные дела, росписи о приданом, путники и пр.), а самый мир, действительность и создают некую «небыль», чепуху, изнаночный мир, или, как теперь принято говорить, «антимир». В этом «антимире» нарочито подчеркивается его нереальность, непредставимость, нелогичность.

Автор шутовской челобитной говорит о себе: «Ис поля вышел, из леса выполз, из болота выбрел, а неведомо кто» (Очерки, 113). Образ адресата также нарочито нереален: «Жалоба нам господам на такова же человека, каков ты сам. Ни ниже, ни выше, в твой же образ нос на рожу сполз. Глаза нависли, во лбу звезда, борода у нево в три волоса широка и окладиста, кавтан ...ной, пуговицы тверския, в три молота збиты» (Очерки, 113). Время также нереально: «Дело у вас в месице саврасе, в серую субботу, в соловой четверк, в желтой пяток...» (там же). Создается нагромождение чепухи: «руки держал за пазухою, а ногами правил, а головою в седле сидел» (там же).

Антимир, небылицы, изнаночный мир, который создают так называемые древнерусские «пародии», может иногда «вывертывать» и самые произведения. В демократической сатире «Лечебник, како лечить иноземцев» перевертывается лечебник, — создается своего рода «антилечебник». «Перевертыши» эти очень близки к современным «пародиям», но с одним существенным отличием. Современные пародии — в той или иной степени «дискредитируют» пародируемые произведения: делают их и их авторов смешными. В «Лечебнике, како лечить иноземцев» этой дискредитации лечебников нет. Это просто другой лечебник: перевернутый, опрокинутый, вывороченный наизнанку, смешной сам по себе, обращающий смех на себя. В нем даются рецепты нереальных лечебных средств — чепуха.

В «Лечебнике, како лечить иноземцев» предлагается материализовать, взвешивать на аптекарских весах не поддающиеся взвешиванию и употрблению отвлеченные понятия и давать их в виде лекарств: вежливое журавлиное ступанье, сладкослышные песни, денные светлости, самый тонкий блошиный скок, ладонное плескание, филинов смех, сухой крещенский мороз и пр. В реальные снадобья превращен мир звуков: «Взять мостового белого стуку 16 золотников, мелкого вешняго конаго топу 13 зо-

лотников, светлаго тележнаго скрипу 16 золотников, жесткого колоколнаго звону 13 золотников». Далее идут: густой медвежий рык, крупное кошачье ворчанье, курочий высокий голос и пр. (Очерки, 247).

Характерны с этой точки зрения самые названия древнерусских пародийных произведений: песни «поносные» (Очерки, стр. 72), песни «нелепые» (Очерки, стр. 64), кафизмы «пустошные» (Очерки, стр. 64); изображаемое торжество именуется «нелепым» (Очерки, стр. 65) и т. д. Смех в данном случае направлен не на другое произведение, как в пародиях нового времени, а на то самое, которое читает или слушает воспринимающий его. Это типичный для средневековья «смех над самим собой» — в том числе и над тем произведением, которое в данный момент читается. Смех имманентен самому произведению. Читатель смеется не над другим каким-то автором, не над другим произведением, а над тем, что читает. Автор «валяет дурака», обращает смех на себя, а не на других. Поэтому-то «пустошная кафизма» не есть издевательство над какой-то другой кафизмой, а представляет собой антикафизму, замкнутую в себе, над собой смеющуюся, небылицу, чепуху.

Перед нами изнанка мира. Мир перевернутый, реально невозможный, абсурдный, дурацкий.

«Перевернутость» может подчеркиваться тем, что действие переносится в мир рыб («Повесть о Ерше Ершовиче») или мир домашних птиц («Повесть о куре») и пр. Перенос человеческих отношений в «Повести о Ерше» в мир рыб настолько уже сам по себе действенен как прием разрушения реальности, что другой «чепухи» в «Повести о Ерше» уже относительно мало; она не нужна.

В этом изнаночном, перевернутом мире человек изымается из всех стабильных форм его окружения, переносится в подчеркнуто нереальную среду.

Особенно акцентированы в небылицах с точки зрения их невозможности начало и конец: «Месяца китовраса в нелепый день...» — так начинается «Служба кабаку» (Очерки, 61). И это не случайно: небылица повествует о том, чего никогда не было и не может быть, она не укладывается в обычный календарь. Все вещи в небылице получают не свое, а какое-то чужое, нелепое назначение: «На малой вечерни поблаговестим в малые чарки, таже позвоним в полведерышки» (Очерки, 61). Действующим лицам, читателям, слушателям предлагается делать то, что они заведомо делать не могут: «Глухие потешно слушайте, нагие веселитеся, ремением секитеся, дурость к вам приближается» (Очерки, 65).

Дурость, глупость — важный компонент древнерусского смеха. Смешащий, как я уже сказал, «валяет дурака», обращает смех на себя, играет в дурака.

Что такое древнерусский дурак? Это часто человек очень ум-

ный, но делающий то, что не положено, нарушающий обычай, приличие, принятое поведение, обнажающий себя и мир от всех церемониальных форм, показывающий свою наготу и наготу мира, — разоблачитель и разоблачающийся одновременно. Вот почему в древнерусском смехе такую большую роль играет нагота и обнажение.

Изобретательность в изображении и констатации наготы в произведениях демократической литературы поразительна. Кабацкие «антимолитвы» воспевают наготу, нагота изображается как освобождение от забот, от грехов, от суеты мира сего. Это своеобразная святость, идеал равенства, «райское житие». Вот некоторые отрывки из «Службы кабаку»: «глас пустошнии подобен вседневному обнажению» (Очерки, 61); «в три дня очистился до нага» (Очерки, 61); «перстни, человече, на руке мешают, ногавицы тяжеле носить, портки и ты их на пиво меняеш» (Очерки, 61—62); «и тои избавит тя до нага от всего платья» (Очерки, 62); «се бо нам цвет приносится наготы» (Очерки, 52); «кто ли пропився до нага не помянет тебе, кабаче» (Очерки, 62); «нагие веселитеся» (Очерки, 63); «наг объявляешеся, не задевает, ни тлеет самородная рубашка и пуп гол: когда сором, ты закроися перстом» (Очерки, 67); «слава тебе, господи, было да сплыло, не о чем думати, лише спи, не стои, одно лишь оборону от клопов держи, а то жити весело, да ести нечего» (Очерки, 67); «стих: пианица яко теля наготою и убожеством процвете» (Очерки, 89).

Особую роль в этом обнажении играет нагота гузна, подчеркнутая еще тем, что голое гузно вымазано в саже или в кале, метет собой полати и пр.: «голым гузном сажу с полатеи мести во веки». (Очерки, 62); «с ярыжными спознался, и на полатях голым гузном в саже повалялся» (Очерки, 64, ср. 73, 88 и др.).

Функция смеха — обнажать, обнаруживать правду, раздевать реальность от покровов этикета, церемониальности, искусственного неравенства. Обнажение равняет всех людей. «Братия голянская» равна между собой.

При этом дурость — это та же нагота по своей функции (Очерки, 69). Дурость — это обнажение ума от всех условностей, от всех форм, привычек. Поэтому-то говорят и видят правду — дураки. Они честны, правдивы, смелы. Они веселы, как веселы люди, ничего не имеющие.

Древнерусский смех — это смех «раздевающий», обнажающий правду, смех голого, ничем не дорожащего.

В древнерусском смехе большую роль играло выворачивание наизнанку одежды (вывороченные мехом наружу овчины), одетые задом наперёд шапки. Особенную роль в смеховых переодеваниях имели рогожа, мочало, береста. Это были как бы «ложные материалы», излюбленные ряжеными и скоморохами. Все это знаменовало собой изнаночный мир, которым жил древнерусский смех.

Характерно, что при разоблачении еретиков демонстрировалось, что еретки принадлежат к антимиру, что они не настоящие. Новгородский архиепископ Геннадий в 1490 г. приказал посадить еретиков на лошадей лицом к хвосту, в вывороченном платье, в берестяных шлемах с мочальными хвостами, в венцах из сена и соломы, с надписями: «Се есть сатанино воинство». Это было своего рода раздевание еретиков — причисление их к изнаночному, бесовскому миру. Геннадий в этом случае ничего не изобретал[5], — он «разоблачил» еретиков вполне «древнерусским» способом.

Изнаночный мир не теряет связи с настоящим миром. Наизнанку выворачиваются настоящие вещи, понятия, идеи, молитвы, церемонии, жанровые формы и т. д. Однако вот что важно: вывертыванию подвергаются самые лучшие объекты: мир богатства, сытости, благочестия, знатности.

Нагота — это прежде всего неодетость, голод противостоит сытости, одинокость — это покинутость друзьями, безродность — это отсутствие родителей, бродяжничество — отсутствие оседлости, отсутствие своего дома, родных, кабак противостоит церкви, кабацкое веселие — церковной службе. Позади осмеиваемого мира все время маячит нечто положительное, отсутствие которого и есть тот мир, в котором живет некий молодец, — герой произведения. Позади изнаночного мира — всегда находится некий идеал, пусть даже самый пустяшный, в виде чувства сытости и довольства.

Антимир древней Руси противостоит поэтому не обычной реальности, а некоей идеальной реальности, лучшим проявлениям этой реальности. Антимир противостоит святости — поэтому он богохулен, он противостоит богатству — поэтому он беден, противостоит церемониальности и этикету — поэтому он бесстыден, противостоит одетому и приличному — поэтому он раздет, наг, бос, неприличен; антигерой этого мира противостоит родовитому — поэтому он безроден, противостоит степенному — поэтому скачет, прыгает, поет веселые, отнюдь не степенные песни.

В «Азбуке о голом и небогатом человеке» негативность положения голого и небогатого все время подчеркивается в тексте: у других есть, а у небогатого человека нет; другие имеют, но взаймы не дают; хочется есть, но нечего; поехал бы в гости, да не на чем, не принимают и не приглашают; «есть у людей всево

---

[5] Я. С. Лурье пишет по этому поводу: «Была ли эта церемония заимствована Геннадием от его западных учителей или она явилась плодом его собственной мстительной изобретательности,—во всяком случае новгородский инквизитор сделал все от него зависящее, чтобы не уступить «шпанскому королю» (Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. «Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI века», М.-Л., 1955, стр. 130). Я думаю, что в «церемонии» казни еретиков не было ни заимствования, ни личной изобретательности, а была в значительной мере традиция древнерусского изнаночного мира (ср. вполне русские, а не испанские, «материалы» одежд: овчина, мочало, береста).

много, денег и платьев, только мне не дают», «живу я на Москве, поесть мне нечево и купить не на што, а даром не дают»[6], «люди, вижу, что богато живут, а нам, голым, ничево не дают, чорт знант их, куда и на што денги берегут» (Русская сатира, 31). Негативность мира голого подчеркивается тем, что в прошлом голый имел все, в чем нуждается сейчас, мог выполнить те желания, которые сейчас не может: «отец мой оставил мне имение свое, я и то всио пропил и промотал» (Русская сатира, 31); «целой был дом мой, да не велел бог мне жить за скудостию моею» (Русская сатира, 31), «ерзнул бы за волком с собаками, да не на чем, а бежать не смогу» (Русская сатира, 32); «ел бы я мясо, да лих в зубах вязнет, а притом же и негде взять» (Русская сатира, 32); «честь мне, молодцу, при отце сродницы воздавали, а все меня из ума выводили, а ныне мне насмешно сродницы и друзи насмеялись» (Русская сатира, 33). Наконец, негативность подчеркивается вполне скоморошьим приемом: богатым покроем совершенно бедных по материалу одежд: «Феризы были у меня хорошия — рагоженныя, а завяски были долгия мачальныя, и те лихия люди за долг стащили, а меня совсем обнажили» (Русская сатира, 31) . Голый, неродовитый и бедный человек «Азбуки» не просто голый и бедный, а когда-то богатый, когда-то одетый в хорошие одежды, когда-то имевший почтенных родителей, когда-то имевший друзей, невесту.

Поэтому бедность, нагота, голод — это не постоянные явления, а временные. Это отсутствие богатства, одежды, сытости. Это — изнаночный мир.

Поэтому бедность демонстрируется в формах богатой жизни: богатые по покрою одежды, сшитые из рогожи, бересты, украшенные мочалом.

«Сказание о роскошном житии и веселии» демонстрирует общую нищету человеческого существования в формах богатой жизни. Нищета иронически представлена как богатство. «И то ево поместье меж рек и моря, подле гор и поля, меж дубров и садов и рощей избраных, езерь сладководных, рек многорыбных, земель доброплодных»[7]. Описание пиршественного стола с яствами в «Сказании» поразительно по изощренности и обилию угощения (Изборник, 592). Там же и озеро вина, из которого всякий может пить, болото пива, пруд меда. Все это голодная фантазия, буйная фантазия нищего, нуждающегося в еде, питье, отдыхе. За всей этой картиной стоит нищета, нагота, голод. «Разоблачается» эта картина несбыточного богатства описанием невероятного пути к богатой стране, — пути, который похож на лабиринт и оканчивается ничем: «А кого перевезут Дунай, тот до-

---

[6] Примеры взяты из книги В. П. Адриановой-Перетц: «Русская демократическая сатира XVII века», серия «Литературные памятники», М.-Л., 1954, стр. 30 (далее в тексте: Русская сатира).

[7] «Изборник» (сборник произведений литературы древней Руси), М., 1969, стр. 591 (далее: «Изборник»).

мой не думай» (Изборник, 593). В путь надо брать с собой все приборы для еды и оружие, чтобы «пообмахнутися» от мух — столько там сладкой пищи, на которую так падки мухи и голодные. А пошлины на том пути: «з дуги по лошади, с шапки по человеку и со всего обозу по людям» (Изборник, 593).

Аналогичное напоминание о том, что где-то хорошо, где-то пьют, едят и веселятся, видно и в шутливых приписках на псковских рукописях, собранных А. А. Покровским: «через тын пьют, а нас не зовут» (Шестоднев XIV в. № 67 (175, 1305), Покровский, 278); «Бог дай съдоровие к сему батню, что кун, то все в калите, что пърт, то все на себе, удавися убожие, смотря на мене» (Паримейник, XVI в., № 61 (167, 1232). Покровский, 273). Но подобно тому, как дьявол, по древнерусским представлениям, все время сохраняет свое родство с ангелами и изображается с крыльями, так и в этом антимире постоянно напоминается идеал. При этом антимир противопоставлен не просто обычному миру, а идеальному миру, как дьявол противостоит не человеку, а богу и ангелам.

В этом изнаночном мире очень важна полнота вывертывания. Перевертывается не одна какая-либо вещь, а все человеческие отношения, все предметы реального мира. Поэтому, строя картину изнаночного мира, авторы обычно заботятся о ее возможно большей цельности и обобщенности. Смысл «Азбуки о голом и небогатом человеке» в том и состоит, что все в мире плохо: от начала и до конца, от «аза» и до «ижицы».

В последовательности описания новых московских порядков как перевернутого наизнанку мира, — смысл и известной летописной шутки о «ярославских чудотворцах»: «В лето 971 (1463). Во граде Ярославли, при князи Александре Феодоровиче Ярославьском, у святаго Спаса в монастыри во общине авися чюдотворець, князь велики Феодор Ростиславичь Смоленскии, и з детми, со князем Констянтином и з Давидом, и почало от их гроба прощати множество людеи безчислено: сии бо чюдотворци явишаяся не на добро всем князем Ярославским: простилися со всеми своими отчинами на век, подавали их великому князю Ивану Васильевичю, а князь велики против их отчины подавал им волости и села: а из старины печаловался о них князю великому старому Алекси Полуектовичь, дьяк великого князя, чтобы отчина та не за ним была. А после того в том же граде Ярославли явися новыи чюдотворець, Иоанн Огафоновичь Сущеи, созиратаи Ярославьскои земли: у кого село добро, ин отнял, а у кого деревня добра, ин отнял да отписал на великого князя ю, а кто будеть сам добр, боарин или сын боярьскои, ин его самого записал: а иных его чюдес множество не мощно исписати ни исчести, понеже бо во плоти суще цьяшос»[8].

[8] Полное собрание русских летописей, т. XXIII, Ермолинская летопись, СПб., 1910, стр. 157—158. «Цьяшос» — написанное перевертышным письмом — дьявол.

Изнаночный мир всегда плох. Это мир зла. Исходя из этого, мы можем понять и слова Святослава Киевского в «Слове о полку Игореве», которые до сих пор не были достаточно хорошо осмыслены в контексте: «Нъ се зло — княже ми непособие: наниче ся годины обратиша». Словарь-справочник «Слова о полку Игореве» достаточно отчетливо документирует значение слова «наниче» — «наизнанку». Это слово совершенно ясно в своем значении, но недостаточно ясно было значение всего контекста «Слова» с этим «наниче». Поэтому составители словаря поставили это слово под рубрику «переносно». Между тем, «наниче ся годины обратиша» можно перевести совершенно точно: «плохие времена наступили», ибо наничный мир, наничные годины всегда плохи.

И в «Слове» наничный мир противостоит некоему идеальному, о нем вспоминается непосредственно перед тем: воины Ярослава побеждают с засапожниками одним свои кликом, одною своею славою, старый молодеет, сокол не дает своего гнезда в обиду. И вот весь этот мир «наниче» обратился.

Весьма возможно, что загадочное «инишное царство» в былине «Вавило и скоморохи» — это тоже вывернутый наизнанку, перевернутый мир — мир зла и нереальностей. Намеки на это есть в том, что во главе «инишного царства» стоит царь Собака, его сын **Пере**гуд, его зять **Пере**свет, его дочь **Пере**краса. «Инищное царство» сгорает от игры скоморохов «с краю и до краю».

Мир зла, как мы уже сказали, — это идеальный мир, но вывернутый наизнанку, и прежде всего — вывернутое благочестие, все церковные добродетели.

Вывернутая наизнанку церковь — это кабак, своеобразный «антирай», где «все наоборот», где целовальники соответствуют ангелам, где райское житье — без одежд, без забот, и где всех чинов люди делают все шиворот навыворот, где «мудрые философы — мудрость свою на глупость пременяют»: служилые люди «хребтом своим на печи служат», где люди «говорят быстро, плюют далече» и т. д. (Очерки, 90).

«Служба кабаку» изображает кабак как церковь, в то время как «Калязинская челобитная» изображает церковь как кабак. Оба эти произведения отнюдь не антицерковны, в них нет издевательства над церковью как таковой. Во всяком случае, его ничуть не больше, чем в Киевопечерском патерике, где бесы могут появляться то в виде ангела[9], а то в виде самого Христа (Абрамович, 185—186). С точки зрения этого «изнаночного мира» нет богохульства и в пародировании «Отче наш»: это не пародия, а антимолитва. Слово «пародия» в данном случае не подходит.

Отсюда понятно, почему такие богохульные с нашей, совре-

---

[9] Д. Абрамович. Києво-печерський патерик (вступ., текст, примітки), у Києві, 1931, стр. 163 (далее в тексте: Абрамович).

менной точки зрения, произведения как «Служба кабаку» или «Калязинская челобитная» могли в XVII в. рекомендоваться благочестивому читателю и считались «полезными». Однако автор предисловия к «Службе кабаку» в списке XVIII в. писал, что «Служба кабаку» полезна только тем, кто не видит в ней кощунства. Если же кто относится к этому произведению как к кощунству, то читать ему его не следует: «Увеселительное аще и возмнит кто применити кощунству, и от сего совесть его, немощна сущи, смущается, таковый да не понуждается к читанию, но да оставит могущему и читати и ползоватися» («Русская демократическая сатира», 205). Предисловие XVIII в. ясно отмечает различие, появившееся в отношении к «смеховым произведениям» в XVIII в.

* * *

Для древнерусского юмора очень характерно балагурство, служащее тому же обнажению, но «обнажению» слова, по преимуществу его обессмысливающего.

Балагурство — национально-русская форма смеха, в которой значительная доля принадлежит «лингвистической» его стороне. Балагурство разрушает значение слов и коверкает их внешнюю форму. Балагур вскрывает нелепость в строении слов, дает неверную этимологию или неуместно подчеркивает этимологическое значение слова, связывает слова внешне похожие по звучанию и т. д.

В балагурстве значительную роль играет рифма. Рифма провоцирует сопоставление разных слов, «оглупляет» и «обнажает» слово. Рифма (особенно в раешном или «сказовом» стихе) создает комический эффект. Рифма «рубит» рассказ на однообразные куски, показывая тем самым нереальность изображаемого. Это все равно, как если бы человек ходил постоянно пританцовывая. Даже в самых серьезных ситуациях его походка вызывала бы смех. «Сказовые» (раешные)[10] стихи именно к этому комическому эффекту сводят свои повествования. Рифма объединяет разные значения внешним сходством, оглупляет явления, делает схожим несхожее, лишает явления индивидуальности, снимает серьезность рассказываемого, делает смешным даже голод, наготу, босоту. Рифма подчеркивает, что перед нами небылица, шутка. Монахи в «Калязинской челобитной» жалуются, что у них «репа да хрен, да черной чашник Ефрем» (Очерки, 121). Ефрем — явно небылица, пустословие. Рифма подтверждает шутовской, несерьезный характер произведения: «Калязинская челобитная» заканчивается: «А подлинную челобитную писали и складывали Лука Мозгов да Антон Дроздов, Кирилл Мельник, да Роман Берднцк, да Фома Веретенник» (Очерки, 115).

---

[10] «Сказовый стих» — термин, предложенный П. Г. Богатыревым («Вопросы теории народного искусства», М., 1971, стр. 486).

Пословицы и поговорки также часто юмор, глум: «Аз пью квас, а коли вижу пиво не пройду ево мимо»; [10а] «Аркан не таракан — хош зубов нет, а шею ест» (Старинные сборники, 75); «Алчен в кухарне, жажден в пивоварне, а наг, бос в мылне» (Старинные сборники, 76); «Обыскал Влас по нраву квас» (Старинные сборники, 131); «Плачот Ероха, не хлебав гороха» (Старинные сборники, 133); «Тула зипуны здула, а Кошира в рагожи обшила» (Старинные сборники, 141); «у Фили пили, да Филю же били» (Старинные сборники, 145); «Федос любит принос» (Старинные сборники, 148).

Функция синтаксического и смыслового параллелизма фраз в балагурстве «Повести о Фоме и Ереме» или балаганных дедов служит той же цели разрушения реальности. Я имею в виду построения типа следующих: «Ерему в шею, а Фому в толчки» (Русская сатира, 44); «У Еремы клеть, у Фомы изба» (Русская сатира, 43); «Ерема в лаптях, а Фома в поршнях» (Русская сатира, 43). По существу, повесть подчеркивает только ничтожность, бедность, бессмысленность и глупость существования Фомы и Еремы, да и героев этих нет: их «парность», их братство, их сходство — обезличивает и оглупляет того и другого. Мир, в котором живут Фома и Ерема — мир разрушенный, «отсутствующий» и сами эти герои — ненастоящие, это куклы, бессмысленно и механически вторящие друг другу[11].

Прием этот не редкость и для других юмористических произведений. Ср. в «Росписи о приданом»: «жена не ела, а муж не обедал» (Очерки, стр. 125).

В древнерусском юморе один из излюбленнейших комических приемов — оксюморон и оксюморонные сочетания фраз[12]. На роль оксюморона в искусстве балаганных дедов, в «Повести о Фоме и Ереме», и в «Росписи о приданом» обратил внимание П. Г. Богатырев. Но вот, что особенно важно для нашей темы: берутся по преимуществу те сочетания противоположных значений, где друг другу противостоят богатство и бедность, одетость и нагота, сытость и голод, красота и уродство, счастье и несчастье, целое и разбитое и т. д., и т. п. Ср. в «Росписи о приданом»: «...хоромное строение, два столба в землю вбиты, а треть-

---

[10а] Павел Симони. Старинные сборники русских пословиц, поговорок, загадок и пр. XVII—XIX столетий, СПб., 1899, стр. 75 (далее в тексте: «Старинные сборники»).

[11] См. подробнее о балагурстве: П. Г. Богатырев. Вопросы теории народного искусства, М., 1971, стр. 450—496 (статья: «Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре»).

[12] П. Г. Богатырев так определяет то и другое: «Оксюморон — стилистический прием, состоящий в соединении противоположных по значению слов в некое словосочетание... Оксюморонным сочетанием фраз мы называем соединение двух или нескольких предложений с противоположным значением» (П. Г. Богатырев. «Вопросы теории народного искусства», М., 1971, стр. 453—454).

им покрыты» (Очерки, 126); «Кобыла не имеет ни одного копыта, да и та вся разбита» (Очерки, 130).

Нереальность изнаночного мира подчеркивается метатезой[13]. Метатеза — постоянна в «Лечебнике на иноземцев» и в «Росписи о приданом»: «Мышь бегуча да лягушка летуча» (Демократическая сатира, 130); «Пара галанских кур с рогами да четыре пары гусей с руками» (Демократическая сатира, 130); «Холстинной гудок, да для танцов две пары можжевеловых порток» (Демократическая сатира, 131).

* * *

Как глубоко в прошлое уходят признаки древнерусского смеха? Точно это установить нельзя и не потому только, что образование национальных и средневековых особенностей смеха связано с традициями, уходящими далеко в глубь доклассового общества, но и потому, что консолидация всяких особенностей в культуре — это процесс, совершающийся медленно. Однако мы все же имеем одно яркое свидетельство наличия всех основных особенностей древнерусского смеха уже в XII—XIII вв. — это «Моление» и «Слово» Даниила Заточника.

Произведение это построено на тех же принципах смешного, что и сатирическая литература XVII в. Оно имеет те же, ставшие затем традиционными для древнерусского смеха, темы и мотивы. Заточник смешит собой, своим жалким положением. Его главный предмет самонасмешек — нищета, неустроенность, изгнанность отовсюду, он «заточник» — иначе говоря, сосланный или закабаленный человек. Он в «перевернутом» положении: чего хочет, того нет, чего добивается — не получает, просит — не дают, стремится возбудить уважение к своему уму — тщетно. Его реальная нищета противостоит идеальному богатству князя; есть сердце, но оно — лицо без глаз; есть ум, но он как ночной ворон на развалинах, нагота покрывает его как Красное море фараона.

Мир князя и его двора — это настоящий мир. Мир Заточника во всем ему противоположен: «Но егда веселишися многими брашны, а мене помяни; сух хлеб ядуща, или пиеши сладкое питие, а мене помяни;под единым платом лежаща и зимою умирающа, и каплями дождевыми аки стрелами пронзающе» (Изборник, 228).

Друзья так же неверны ему, как и в сатирических произведениях XVII в.: «Друзи же мои и ближнии мои и тии отвръгошася мене, зане не поставих перед ними трапезы многоразличных брашен» (Изборник, 220).

Так же точно житейские разочарования приводят Даниила к

---

[13] По определению П. Г. Богатырева метатеза — «стилистическая фигура, где перемещаются части близлежащих слов, например, суффиксы или целые слова в одной фразе или в рядом стоящих фразах». («Вопросы теории народного искусства», М., 1971, стр. 460).

«веселому пессимизму»: «Тем же не ими другу веры, ни надейся на брата» (Изборник, 226).

Приемы комического те же: балагурство с его «разоблачающими» рифмами, метатезами и оксюморонами: «Зане, господине, кому Боголюбиво, а мне горе лютое; кому Бело-озеро, а мне чернее смолы; кому Лаче озеро, а мне на нем седя плачь горкии; и кому ти есть Новъгород, а мне и углы опадали, зане не процвите часть моя» (Изборник, 226). И это не простые каламбуры, а построение «антимира», в котором нет именно того, что есть в действительности, где богатству противопоставлена нищета, боголюбству — горе лютое, белизне — чернота, где плач возникает в противоположность Лаче озеру, а новому городу противопоставлено разрушение старого.

Каких государственных размеров достигала в древней Руси и в начале XVIII в. смеховая стихия можно судить с одной стороны по царствованию Ивана Грозного, а с другой, — по царствованию Петра.

Грозный был истинным представителем смеховой стихии древней Руси.

Как и во всяком сложном историческом явлении, в опричнине помимо своего «содержания» (исторического значения, причин возникновения и пр.) есть и своя «форма». Грозный, как человек средневекового типа, любил «театрализовать» свои действия, облекать их в церемониальные или, напротив, грубо нарушающие всякие церемонии формы.

Опричнина, как это показывает даже и самое название ее («опричный» или «опришный» — особый, отдельный, сторонний, не принадлежащий к чему-то основному), это и есть изнаночное, перевертышное царство. Опричный двор напоминал собой шутовской Калязинский монастырь, а нравы этого двора—службу кабаку. Здесь пародировались церковные службы и монстырские нравы, монастырские одежды. Здесь были все чины государства, но особые: свои бояре, казначеи, окольничьи, дворецкие, дьяки, всякие приказные люди, дворяне, дети боярские, стольники, стряпчие, особые жильцы, ключники и надключники, сытники, повара и пр. В Александровской слободе опричники ходили в монашеских одеждах, не будучи монахами, устраивали оргии-службы. Опричнина по самой своей идее должна была постоянно противостоять земщине и находиться к ней в оппозиции, враждовать с нею, быть антиземщиной, «опришным», иным миром.

Стремление вывернуть действительность, представить ее балаганным миром, видим мы и в дипломатических, и в местных посланиях Грозного, полных того самого древнерусского смеха, который легко может быть сопоставлен по характеру господствующих тем и с сатирическими произведениями XVII в. и с «Молением» Даниила Заточника.

Грозный направлял смех на самого себя, притворялся изгнанным и обиженным, отрекался от царства, одевался в бедные

одежды, что почти равнялось обнажению, плясал под церковные напевы, окружал себя шутовским, «изнаночным», «опришным» двором. Самоунижение достигает большой силы в Послании в Кирилло-белозерский монастырь: он притворяется бессильным и маленьким, незначительным человеком, пишет шуточные челобитные Симеону Бекбулатовичу. Это не игра в скромность — это настоящее древнерусское шутовство. Грозный превратил себя в скомороха, а свое государство—в скоморошье представление, театрализовал управление.

Другой яркий пример государственных масштабов смеховой стихии — коллегия пьянства и «сумасброднейший, всешутейший и всепьянейший собор» Петра Великого, действовавший под председательством князя-папы или всешумнейшего и всешутейшего патриарха московского, кокуйского и всея Яузы. Причем характерно, что здесь опять-таки повторялась как бы в опрокинутом виде вся организация церкви и государства. Петр сам сочинил для него регламент, в котором предписывалось поступать во всем обратно тому, как это следовало бы в настоящем мире, и совершать пьянодействия. Здесь были и свои облачения, молитвословия и песнопения. В шествии участвовали ряженые в вывороченных наизнанку, шерстью наружу шубах — символах древнерусского шутовства.

К этому же типу средневекового «государственного смеха» принадлежали и различные маскарады, пародические и шутовские празднества, шутовские шествия, которые любил устраивать Петр и для которых сам часто сочинял программы. Такова была свадьба шута Тургенева в 1695 г., такое же празднество в 1704 г., свадьба шута Зотова в 1715 г. Он сочинял программу для пятидневного маскарада, происходившего в начале 1722 г. в Москве.

К этой же категории «государственного смеха» отчасти относится и знаменитый ледяной дом.

* * *

В заключение позволю себе коснуться роли комического в «Повести о Горе Злочастии». Замечательное произведение это все соткано из типичных для XVII в. смеховых тем и построено на смеховых приемах. В тематическом отношении «Повесть» очень близка «Азбуке о голом и небогатом человеке», «Росписи о приданом», «Послании дворительном недругу» и многим другим смеховым произведениям XVII века.

Тут «злая немерная нагота» и босота и «безживотие злое», рогоженные одежды (гунька кабацкая), и мотив невозможности уйти от своей судьбы. Существенную роль играет кабак, как место «обнажения» и освобождения от всех условностей, место полного равенства. Как в «Азбуке о голом и небогатом человеке», у героя «Повести» не оказывается близких друзей. Все это противопоставлено богатству и порядочности его родителей в

прошлом. Он и сам был когда-то богат, но отбился от отца и матери, от своего рода-племени.

В конечном счете, как и в других произведениях «смеховой культуры», бедность и нагота приносят молодцу «Повести» беспечность и веселье.

«а и в горе жить —
некручинну быть...»[14]

Автор иронизирует над положением молодца:

«Житие мне бог дал великое
ясти-кушати стало нечего,
как не стало деньги ни полуденьги,
так не стало ни друга, не полдруга,
род и племя отчитаются,
все друзи прочь отпираются»
(Демократическая поэзия, 36—37).

Между тем, «Повесть о Горе Злочастии» произведение отнюдь не смешное. Это произведение трагическое, диаметрально противоположное всему тому, что может вызвать смех.

Объяснение этому мы находим в утверждении А. Бергсона о разрушении комического под влиянием сочувствия.

А. Бергсон указывает «на нечувствительность, сопровождающую обычно смех... У смеха нет более сильного врага, чем волнение»[15]. Смешить может только то, что не вызывает сочувствия, но судьба молодца именно вызывала сочувствие. Над молодцем уже нельзя смеяться так, как смеялись над авторами псковских приписок или над героем «Азбуки о голом и небогатом человеке». Смех, слишком отвечающий действительности, перестает быть смехом. Нагота и босота, голод и кабацкое обнажение оказались реальностью настолько острой, что они перестали смешить, и в «Горе Злочастии» все они — трагичны.

Острая злободневность смеховых произведений XVII в. лишила юмора «Повесть о Горе Злочастии», в которой остались смеховые мотивы без их смеховой функции. Эти мотивы были слишком реальны, чтобы быть смешными.

Голый человек — это была не травестия в XVII в., а реальность. Сама жизнь переводила юмор в серьезный план. За реальностью и точностью деталей исчез смех.

В противоположность смеховым произведениям древней Руси, где изнаночный мир нереален, нелеп, невозможен, в «Повести о Горе Злочастии» этот традиционно изнаночный мир приобрел отчетливо реальные очертания. Настоящий мир — это мир голода, босоты, кабацкий мир бродяжничества и горя. Поэтому «Повесть о Горе Злочастии» не смешна, а трагична.

---

[14] «Демократическая поэзия XVII века», Большая серия Библиотеки поэта, второе издание, М.—Л., 1962, стр. 41 (далее в тексте: Демократическая поэзия).

[15] А. Бергсон. Смех. Собрание сочинений, т. 5, СПб., 1914, стр. 98.

* * *

Итак, древнерусский смех принадлежит к типу смеха средневекового, разоблачительного, направленного по преимуществу на себя, на смеющегося, стремящегося к снижению и обнажению всего существующего. И это последнее выражается по преимуществу в построении изнаночного мира, мира перевернутого, в котором отсутствует постоянство, богатство, сытость, одетость, родство, дружба, в котором роль церкви играет кабак, веселье заменено пьянством, в котором сняты все покровы, одежды, обнажен стыд и нет ничего святого.

Если смех в древнерусских произведениях был как бы замкнут в самом себе, то не означает ли это, что сатира в древнерусской литературе была невозможна? Своеобразие древнерусской сатиры состоит в том, что создаваемый ею «антимир», — изнаночный мир. В изнаночном мире читатель «вдруг» узнавал тот мир, в котором он живет сам. Реальный мир производит впечатление сугубо нереального, фантастического. Рогоженные одежды оборачивались реальными рогоженными «гуньками кабацкими», которые выдавали в кабаках пропившимся до нага пьяницам, чтобы им было в чем домой дойти. Гротескная биография «голого и небогатого» молодца оказывалась реальной биографией тысяч скитавшихся «меж двор» молодцев. Голод и нагота стали в XVII в. реальностью для толп обездоленных эксплуатируемых масс.

В этих условиях смеховая ситуация становилась грустной реальностью. Сатира переставала быть смешной. Сатира в древнерусской литературе это не прямое высмеивание действительности, а сближение действительности с смеховым изнаночным миром. При этом сближении утрачивалась смеховая сущность изнаночного мира, он становился печальным и даже страшным.

Древнерусский смех пережил древнюю Русь. Он остался в балагурстве балаганных дедов, в представлениях народного театра и «Петрушки». Он остался в качестве национального смеха в XIX и даже XX вв.

Искусственное убыстрение процессов всегда вызывает «остаточные явления», которые надолго застревают в развитии. Искусственное убыстрение культурного развития при Петре способствовало тому, что многие характерные черты древней Руси сохранили свою значимость для XVIII и XIX вв.: тип смеха в их числе.

УДК-808

В. Н. ТОПОРОВ

ПОЭТИКА ДОСТОЕВСКОГО И АРХАИЧНЫЕ СХЕМЫ МИФОЛОГИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

(«Преступление и наказание»)

Речь пойдет о ряде особенностей в структуре произведений Достоевского, которые играют исключительную роль в построении художественных текстов, во-первых, и находят наиболее точное соответствие в текстах и схемах мифопоэтической традиции, во-вторых. Естественно, что придется ограничиться изложением части общих соображений в краткой форме (подробнее см. «Петербургский текст русской литературы»). Предпочтение отдано «Преступлению и наказанию»[1] ввиду того, что последующие романы обнаруживают сильное усложнение тех структур, которые выступают в «Преступлении и наказании» в более чистом виде, выведение ряда схем из подсознания и дальнейшую их трансформацию. Такие же произведения, как «Белые ночи», «Двойник», «Хозяйка», «Записки из подполья», «Вечный муж», и др. дают меньшие возможности для заключений хотя бы ввиду своего объема.

Универсальные мифопоэтические схемы реализуются полнее всего в архаических текстах космологического содержания, описывающих решение некоей **основной** задачи (сверхзадачи), от которого зависит все остальное. Необходимость решения этой

---

[1] Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание. М., 1970. («Литературные памятники»). Нередко текст цитируется лишь с целью указания на соответствующее место «Преступления и наказания» и идентификации с ним. Используются сокращения: «Пр. и наказ.» — «Преступление и наказание», Раск. — Раскольников, Свидр. — Свидригайлов, Порф. — Порфирий Петрович, Кат. Ив.—Катерина Ивановна, Раз.—Разумихин. (**В. Т.**).

задачи возникает в кризисной ситуации, когда организованному, предсказуемому («видимому»), космическому началу угрожает превращение в деструктивное, непредсказуемое («невидимое»), хаотическое состояние. Решение задачи мыслится как **испытание-поединок** двух противоборствующих сил, как **нахождение** ответа на основной вопрос существования. Напряжение борьбы таково, что любой член бинарных оппозиций, определяющих семантику данного универсума, становится двусмысленным, амбивалентным; его по замыслу окончательная («последняя») интерпретация может определиться лишь в зависимости от той точки зрения, которая понимается как окончательная. В условиях предельной драматизации конфликта выкристаллизовывается **функция** (или функции) как таковая. Она становится самодовлеющей и определяющей. Все, что попадает в ее поле, утрачивает свою субстанциональную природу, лишается прежних оценочных критериев и перестраивается изнутри таким образом, чтобы соответствовать данной функции. В этих условиях границы между членами противопоставлений, между героем и его антагонистом, означаемым и означающим, именем собственным и именем нарицательным могут становиться призрачными. Непрерывность и гомогенность пространства и времени уничтожается, они становятся дискретными, и разным их отрезкам приписывается различная ценность. Решение задачи может происходить лишь в сакральном **центре** пространства (оно максимально семиотично; «вдруг стало видимо далеко во все концы света», — говорится о нем), противостоящем профаническому пространству, и в сакральной **временной** точке, на рубеже двух разных состояний, когда профаническая длительность снимается и время останавливается. То же происходит и в языке. Появляются слова и высказывания, претендующие на то, чтобы быть последней инстанцией, определять все остальное, подчиняя его себе. Слово в этих условиях выходит за пределы языка, сливается с мыслью и действием, актуализирует свои внеязыковые потенции.

Схемы такого рода отражаются и в архаичных космологических текстах и в карнавале, и в ряде произведений художественной литературы, включая и романы Достоевского, о чем писал в своей основоположной книге М. М. Бахтин. Здесь нет возможности говорить в деталях о том, почему эти схемы всплыли в творчестве Достоевского, и каким образом он применил архаические ходы мифопоэтического мышления для решения новых задач. Важно подчеркнуть лишь то, что использование подобных схем позволило автору **кратчайшим** образом записать весь огромный объем плана содержания (аспект экономии), во-первых, и предельно **расширить** романное пространство, увеличив его **мерность** и возможности сочетания элементов внутри этого пространства (теоретико-информационный аспект), во-вторых. Такой выигрыш не мог быть получен без существенной пере-

стройки самой структуры романного пространства, причем эти изменения, с точки зрения авторов и читателей классического романа неполифонического типа, рассматривались как жертва, как потеря чего-то весьма существенного из уже завоеванного русским романом (ср. оценку Достоевского в критической литературе прошлого века).

Борьба за расширение художественного пространства в истории европейского искусства знает и другие типологически близкие примеры, в некоторой степени могущие прояснить суть преобразований в области романа, осуществленных Достоевским. М. М. Бахтин проницательно указал, почему Достоевский обратился к авантюрному сюжету и какими сторонами его герой связан с этим сюжетом. Действительно, в классическом романе XIX века герой и сюжет на некотором уровне сводимы один к другому. Между ними та же взаимозависимость и несвобода, как между любой совокупностью элементов, образующих парадигму, и синтагматической цепью этих же элементов в тексте.

Достоевский сумел найти в авантюрном романе такую структуру, которая была предельно независимой от героя, и, следовательно, открывала массу дополнительных возможностей для столкновения героя с элементами сюжета (вплоть до решения сознательно-экспериментальных задач). Впрочем, и с авантюрным сюжетом соотносим не каждый герой. Для того, чтобы соответствовать такому сюжету, герой (при всей его сложности, не сопоставимой со сложностью героя авантюрного романа) должен быть дан незавершенным, недовоплощенным, не выводимым из сюжета полностью, способным, как и слово, к новым продолжениям.

Не случайно, что герои Достоевского чаще всего находятся на полпути между добром и злом; обычно они доведены лишь до уровня слабо детерминированной модели, поведение которой в местах перекрещения с новым сюжетным ходом с трудом поддается предсказанию (да и то вероятностному: «Все, что хочешь, может случиться...»). Такой тип героя не только соответствовал представлениям писателя о свободе воли, о роли выбора своей судьбы, но и служил для расширения романного пространства. Той же цели служат отношения, в которые романист ставит своих героев. Полифоничность романов делает их героев носителями самостоятельных, неслиянных голосов. И все-таки, у них есть некое объединяющее их ядро.

Если в романах Толстого автор находится **над** героями, скрепляет их своей последней и всеведающей волей, то в романах Достоевского автор **внутри** героев в том смысле, что разные герои решают (положительно, отрицательно или каким бы то ни было другим способом) **одну и ту же задачу**, все они намагничены в **одну** сторону, взяты в ракурсе истории **единой** души, во-первых, и в прагматической связи с автором, интериоризи-

рующим себя в текст, во-вторых[1]. Следуя сказанному, можно предположить, что в каких бы отношениях между собой ни были герои романов Достоевского (вплоть до контрапунктических), для приведения героя и сюжета в соответствие необходимы некоторые дополнительные условия. Одно из них—выбор такого ракурса в изображении героя, который обеспечивает его максимальную мобильность в случае новых сюжетных ходов. Герой берется в таком состоянии, которое оправдывает заранее его вхождение в любые конфигурации сюжета. Не случайно, что герои многих произведений Достоевского описываются как люди не вполне здоровые, часто теряющие память и неспособные к контактам. Ср. в «Пр. и наказ.»: «...но с некоторого времени он был в раздражительном и напряженном состоянии, похожем на ипохондрию. Он до того углубился в себя и уединился от всех... ...Он не знал, куда деться от тоски своей. Он шел... как пьяный, не замечая прохожих... и опомнился в следующей улице,.. шел, не замечая дороги, шепча про себя и даже говоря вслух с собою... Многие принимали его за пьяного», и т. д.[2]

Эти постоянные упоминания о болезни все время перебиваются указаниями на резкий переход к противоположному состоянию. Ср.: «он глядел уже веселее, как будто внезапно освободясь от какого-то ужасного бремени... но теперь его вдруг что-то потянуло к людям. Что-то совершилось в нем как бы новое... Но ему вдруг стало дышать как бы легче. Он почувствовал, что уже сбросил с себя это страшное бремя... и на душе его стало вдруг легко и мирно... он тихо и спокойно смотрел на Неву... он даже не ощущал в себе усталости... Свобода, свобода!» и т. д.

---

[1] Проблема двойничества у Достоевского—лишь частный случай расщепления героя, так или иначе связанного с автором. Герой часто не кончается там, где перестает употребляться его обозначение. То, что мы выделяем Раск. и Свидр., Ставрогина и его двойников, Голядкина 1-го и Голядкина 2-го, строго говоря, дань привычке (в частности, к ипостасности). Герои Достоевского таким образом располагаются в некоем признаковом пространстве, что два соседних обладают рядом общих признаков; принцип же расположения зависит от функциональной установки. Любым двум героям может быть сопоставлено сходное описание, если их функции в данном узле схемы совпадают. Так, напр., объясняется совпадение в характеристиках Раск., даваемых ему не только Свидр., но Раз. и др. Расщепление das Selbst на части с целью дальнейшего синтеза в плане нравственной регенерации сопоставимо в ряде отношений с общей схемой любого жертвоприношения с той же прагматикой. Психотерапевтическая сторона в обращении к такой схеме настолько очевидна, что ею можно хотя бы отчасти объяснить возможность восприятия романов Достоевского как сценария, который может «проигрываться» читателями, бродящими по местам, где развертывается действие романов. То, что они в этом отношении уникальны в русской литературе (ср. Н. П. Анциферов), бесспорно. И дело, конечно, не только в их «топографичности». Достоевский так организовал романное пространство, что сделал возможным вовлечение читателя в действие, лежащее уж за пределами художественной литературы.

[2] Ср.: обморочное (или близкое к нему) состояние Раск. в конторе (дважды), у Порф.; высказывания Свидр., Порф., Раз. о его болезни. Ср. употребление в «Пр. и наказ.» слов: мономан, ипохондрик, лихорадка, жар, дрожь, машинально, механически, и под. в связи с Раск.

Сходные описания болезненного состояния героя легко найти и в других произведениях Достоевского (Ордынов, Голядкин, Мечтатель, Иван Петрович, князь Мышкин, Вельчанинов и др.) Следует подчеркнуть, что в описаниях болезни у Достоевского наблюдается поразительное единообразие — вплоть до перенесения из текста в текст целых блоков.

Другое условие, необходимое для приведения в соответствие героя и сюжета, — исключительно сильная дискретизация романного пространства. Все оно как бы состоит из большого количества корпускул или их конфигураций (это относится к локальному, временному, причинно-следственному, оценочному, поведенческому и др. планам), переход между которыми характеризуется максимальным возрастанием энтропии. В этих условиях затруднены какие-либо предсказания. Неожиданность не просто возможна; как правило, эта возможность всегда реализуется. Контраст между двумя синтагматически смежными участками тем более резок, что у Достоевского есть тенденция к минимализации времени перехода (в это мгновение... внезапно... вдруг... неожиданно... и т. д.); время получает необыкновенную скорость, счет идет только на мгновения, чтобы потом исчезнуть вовсе, отложившись в стуктурных признаках пространства-сцены. Отсюда — впечатление судорожности, неравномерности, издерганности основных элементов романной структуры, заставляющее вспомнить ранние кинематографические опыты. Употребление слова **«вдруг»** в «Пр. и наказ.» имеет самое непосредственное отношение к тому, о чем сейчас идет речь. «Вдруг» на 417 страницах романа употребляется около 560 раз. Если вычесть довольно значительные по объему отрывки, где оно употребляется очень редко или вовсе не употребляется (первый приход Раск. к старухе, первая половина рассказа Мармеладова — предыстория, письмо матери, встреча с матерью и сестрой, приготовление Раск. к встрече с ними, первая встреча с Порф., вторая половина первой встречи с Свидр., сцена в нумерах Бакалеева после ухода Лужина, размышления Лужина, финал поминок, сцена с участием Катер. Ив. на набережной, последний разговор с Порф., последняя встреча с Свидр., встреча Свидр. с Дуней, вечер до прихода в гостиницу, выход из гостиницы, эпилог), то удельный вес «вдруг» возрастет еще больше. При этом максимальная частота употребления приходится на сюжетные шаги, совпадающие с **переходами**, и на описание **смены** душевных состояний. В русской литературе нет примера текстов, которые, хотя бы отдаленно, приближались к «Пр. и наказ.» по насыщенности их этим словом. В романе неоднократно встречаются отрывки (прежде всего — отмеченные содержательно) длиной в несколько страниц, где «вдруг» выступает с обязательностью некоего классификатора ситуации, что можно сравнить с принудительным употреблением некоторых грамматических элементов (типа артикля). Характерно также и то, что

одиночное употребление «вдруг» — явление довольно редкое; «вдруг» организует не отдельные фразы, а целые совокупности их, образующие содержательные единства. Следует также заметить, что в «Пр. и наказ.» наблюдается тенденция предельно сближать друг с другом «вдруг» (в пределах одной или двух смежных фраз), несмотря на кажущуюся избыточность такого употребления[1]. Несколько примеров более обширных последовательностей, организованных с помощью «вдруг»: он вдруг очнулся... вдруг как громом в него ударило.. вскричал он вдруг... вдруг припомнился ему... Вдруг он вздрогнул... теперь явилась вдруг не мечтой... и он вдруг сам осознал это... Ему вдруг захотелось...; вдруг голова его как бы закружилась... и вдруг вся осела к полу... Ему вдруг опять захотелось... как вдруг другая тревожная мысль ударила ему в голову и т. д.

Сходные функции в оценочном плане выполняет слово **«странный»** (часто — странно, странное дело, около 150 раз); в общих чертах распределение его в тексте совпадает с тем, что говорилось о «вдруг». Введением этого слова создается атмосфера неожиданности, обманутого ожидания, неопределенности в отношении развития элементов романной структуры на следующем шаге[2]. И здесь, как и в случае с «вдруг», наблюдается тенденция к концентрации «странный», «странно», хотя, разумеется, в меньшей степени. Ср.: «видеть некоторую как бы странность... Странная мысль наклевывалась в его голове... показалось... как-то странным... из странности... как это было странно...; но, странное дело... не испытывал подобного странного и ужасного ощущения... странная мысль пришла ему вдруг»... и т. д.[3].

Еще одна сфера, в которой сюжетные ходы скрещиваются с героем романа, — отмеченные точки пространственно-временного континуума. Как и в космологической схеме мифопоэтических традиций, пространство и время не просто рамка (или пассивный фон), внутри которой развертывается действие; они активны и, следовательно, определяют поведение героя, и в этом смысле сопоставимы в известной степени с сюжетом. Среди этих пространственно-временных элементов особое место у Достоевского занимает час **заката** солнца (то же, как известно, характерно и для мифопоэтической традиции, где ежесуточный закат солнца соотносится с ежегодным его уходом; конец дня и лета (года), малого и большого цикла, граница ночи и зимы — вот

---

[1] Ср.: «...но всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более... и что все вдруг решено окончательно. Вдруг он ясно услышал..., он... вдруг вскочил..» и т. д.

[2] Не удивительно, что «вдруг» и «странно» обладают высоким коэффициентом совместной встречаемости.

[3] Характерно, что со словами «странно», «странный» очень часто сочетаются классификаторы неопределенности: как-то, что-то, какой-то и под., которые, впрочем, исключительно широко употребляются у Достоевского и в других случаях.

та временная точка, где силы хаоса, неопределенности, непредсказуемости начинают получать преобладание[1]. Закат у Достоевского не только знак рокового часа, когда совершаются или замышляются решающие действия, но и стихия, влияющая на героя: «Он бродил без цели. **Солнце заходило**. Какая-то особенная тоска начала сказываться ему в последнее время... от нее веяло чем-то постоянным, вечным, предчувствовались безысходные годы этой холодной, мертвящей тоски, предчувствовалась какая-то вечность на «аршине пространства». В вечерний час это ощущение обыкновенно еще сильней начало его мучить. — Вот с этакими-то глупейшими, чисто физическими немощами, зависящими очень часто от какого-нибудь **заката солнца**, и удержись сделать глупость!»[2] В этом смысле вечерний закатный час вечен, вневременен; он не членим, как не членим сакральный центр среди профанического пространства; он и есть та чистая схема мифомышления, которая постоянно воспроизводится в художественном и религиозном сознании как некий образец[3]. **Другой** источник, создающий атмосферу неопределенности, непредсказуемости, фантастичности — Петербург Достоевского, в котором, как в России и в русском языке, «все возможно»[4]. Здесь не удастся говорить об этом образе, но достаточно напомнить — в общем плане — его **фантасмагоричность**[5], а в более частном — его влияние на героя: «Я убежден, что в Петербурге много народу, ходя, говорят сами с собой. Это город полусумасшедших... Редко где найдется столько мрачных, резких и странных влияний на душу человека, как в Петербурге...»

---

[1] Ср.: «я мало-по-малу и постепенно, с самого наступления сумерек, стал впадать в то состояние души... которое я называю **мистическим ужасом**. Это — самая тяжелая, мучительная боязнь чего-то, чего я сам определить не могу, чего-то непостигаемого и несуществующего в порядке вещей, но что непременно, может быть, сию минуту, осуществится, как бы в насмешку всем доводам разума, придет ко мне и станет передо мною как неотразимый факт, ужасный, безобразный и неумолимый»... («Униж. и оскорбл.» I.X).

[2] Ср. еще в «Пр. и наказ.»: «Небольшая комната... была в эту минуту освещена заходящим солнцем. «И тогда, стало быть, так же будет солнце светить!». (ср.: «Неужели уж столько может для них значить один какой-нибудь луч солнца?.. или: Я заметил, что подобные сомнения... приходили к нему все чаще в сумерки... В сумерки... старик... становился как-то особенно нервен, впечатлителен и мнителен... («Униж. и оскорб.» 1, V); ...он тихо и спокойно смотрел на Неву, на яркий закат яркого, красного солнца... Свобода, свобода! (шанс на спасение, на решительный поворот к лучшему); ...Было часов восемь, солнце заходило... и т. п.

[3] Подробнее и в ином плане о символическом значении заката см.: С. Н. Дурылин. «Об одном символе у Достоевского», — «Достоевский», М., 1928, стр. 163—198.

[4] «И чего-чего в ефтом Питере нет!»

[5] Ср.: «имеющего сугубое несчастье обитать в Петербурге, самом **отвлеченном** и **умышленном** городе на всем земном шаре». («Зап. из подп.» (I, I); «Есть в Петербурге довольно странные уголки... в этих углах... выживается как будто совсем другая жизнь... такая, которая может быть в **тридесятом невдомом царстве**, а не у **нас**... вот эта-то жизнь и есть смесь чего-то чисто

Пространство Петербурга организуется основной оппозицией **срединный** (внутренний) и **периферийный** (внешний) с одной стороны, и серией градуальных оппозиций, характеризующих путь между местами наиболее полной реализации признаков срединный-периферийный, с другой. Актуализация этих оппозиций достигается **пространственными передвижениями** героя. Следует, впрочем, заметить, что этим передвижениям обычно сопоставляются перемены в нравственном состоянии героя (ср. то же в мифопоэтических текстах): моменты просветления, надежды, освобождения наступают по выходе из дома[1]. Противопоставление срединный-периферийный (в нравственном плане: максимальная несвобода — максимальная свобода) четче всего реализуется в образах **места** в городе, где живет Раск. (переулки около Сенной и канавы), его дома, каморки, дивана (концентрическая структура с возрастанием отрицательного значения по мере приближения к центру), с одной стороны, и широких городских пространств (панорама Невы, иногда — сады, площади) и островов (загородные места), с другой стороны. «Пр. и наказ.» начинается с описания этой **середины**, которое воспроизводится в весьма сходных, а часто и совершенно тождественных выражениях. Именно здесь созрели планы Раск, и он сам, Свидр., Порф. (может быть, и мать)[2] так или иначе отмечают зависимость этих планов от конкретного образа «середины»[3]. Вне дома «середина» характеризуется жарой, пылью, вонью, духотой, шумом, скученностью. Примеры обильны и, как во многих других случаях у Достоевского, предельно стандартизованы; речь идет

фантастического, горячо идеального и вместе с тем... тускло-прозаичного и обыкновенного, чтоб не сказать: до невероятности пошлого...» «Бел. ночи». (Ночь вторая); «Но, мимоходом, однако, замечу, что считаю петербургское утро, казалось бы самое прозаическое на всем земном шаре,—чуть ли не самым **фантастическим** в мире... Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизкий город, подымется с туманом и исчезнет как дым...» («Подрост.» и др.); «Фантастический» (и однокоренные слова) встречается в «Пр. и наказ.» около 30 раз. Наиболее характерные употребления—в применении к Раск.: «как он **фантастичен**... сердце имеет **фантастическое**... мне и понравились вы **фантастичностью**... дело покончить иначе, **фантастическим** образом...» и т. д.

[1] Ср.: из дома старухи (первое посещение); после сна на Петровском острове; при выходе со двора, где были спрятаны вещи, на улицу в направлении к площади; при выходе из дома после визита Лужина; после смерти Мармеладова; после второй встречи с Порф. и, наконец, действительное возрождение произошло в предельном удалении от дома. И, наоборот, страдания достигают своего предела, как правило, при нахождении внутри дома.

[2] Ср.: — «Какая у тебя дурная квартира, Родя, точно гроб... Я уверена, что ты наполовину от квартиры стал такой меланхолик». — «Квартира? Да, квартира много способствовала... я об этом тоже думал...»

[3] К языковому кодированию образа ср.: «близость Сенной... население, скученное в этих **серединных** петербургских улицах и переулках»... Пребывание **в середине** комнаты отмечено и чаще всего связано с пассивным восприятием (слушать, смотреть), непроизвольным появлением недобрых мыслей или

о заготовленных клише, переходящих со страницы на страницу. Ср. такие типичные ситуации, как: «...В чрезвычайно жаркое время... На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу...»; «Зелень и свежесть понравились сначала его усталым глазам, привыкшим к городской пыли, к известке и к громадным, теснящим и давящим домам... тут не было ни духоты, ни вони...; на грязных и вонючих дворах... толпилось...; как-то особенно наклонен жить и селиться именно в таких частях города, где нет ни садов, ни фонтанов, где грязь и вонь, и всякая гадость...; На улице опять жара стояла невыносимая...» и т. д.

Шум и хохот (нередко — пенье) подчеркиваются особенно часто (гораздо более сотни раз), причем, они обычно нарочито бесстыдны, провоцирующи, зловещи, часто связаны с толпой или с тем, что есть в человеке от толпы[1]. Толпа же (публика, кучки, гурьба, группа, народ и т. д.) и заполняет это срединное пространство **вне** дома, а иногда — окружает площадку-сцену **внутри** дома (разные обозначения ее встречаются в ««Пр. и наказ.» более сотни раз). И в ней главное — не только количество и форма организации (хаотичность), но и ее оценка в нравственном отношении. Когда речь идет о **середине внутри** дома, на первое место выступают указания на ограниченность пространства, его неправильную форму, убожество, некоторые цветовые характеристики и под. Ср. о комнате Раск.: «С ненавистью посмотрел он на свою каморку. Это была крошечная клетушка... имевшая самый жалкий вид со своими **желтенькими**, пыльными и всюду отставшими от стены обоями, и до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко...; в этой **желтой** каморке, похожей на шкаф или сундук...; где на грязных **желтых** обоях... Он оглядел эти **желтоватые**, обшарканные обои...» и др. (ср. выше: комната — гроб); о ком-

---

вообще со сферой отрицательного. Ср.: «В раздумье стал он **среди** комнаты. Мучительная темная мысль поднималась в нем... Он стоял **среди** комнаты и в мучительном недоумении осматривался кругом...». Ср. также моменты забытья, депрессии в связи с **серединой** моста: критические моменты (**середина** комнаты—Соня, Лизавета, и т. п.). Напротив, **хождение** по комнате, (напр. от двери или печи до окна, или из угла в угол) чаще всего связано с активным началом — мысли, эмоции (особенно — волнение) и т. п., предполагающие последующее действие. Ср.: о Раск., о Дуне, о Катер. Ив., о Порф. (он обычно бегает, кружит и даже — в передаче мещанина — сигает), о Лебезятникове, об Амалии Ивановне и т. д.

[1] Лишь несколько примеров. Ср. первый сон Раск.: «Там всегда была такая толпа, так орали, хохотали, ругались так безобразно и сипло пели... дрались... становится очень шумно... выходят с криками, с песнями... хохочут в толпе... все лезут в Миколкину телегу с хохотом и остротами... в толпе тоже смеются, да и впрямь, как не смеяться... смех в телеге и в толпе удваивается...» и т. д.

нате Свидр. в гостинице: «Это была клетушка до того маленькая, что даже почти не под рост Свидр. Постель очень грязная, простой крашеный стол и стул занимали почти все пространство. Стены имели вид как бы сколоченных из досок с обшарканными обоями, до того уже пыльными и изодранными, что цвет их (**желтый**) угадать еще можно было, но... одна часть стены и потолка была срезана накось, как обыкновенно в мансардах, но тут над этим косяком шла лестница...»; о комнате Сони: «Это была большая комната, но чрезвычайно низкая... Сонина комната походила как будто на сарай, имела вид весьма неправильного четырехугольника, и это придавало ей что-то уродливое. Стена... перерезывала комнату как-то вкось, отчего один угол, ужасно острый, убегал куда-то вглубь... другой же угол был уж слишком безобразно тупой... **Желтоватые,** обшмыганные, и истасканные обои почернели... здесь было сыро и угарно... Бедность была видимая...» и т. п. Некоторые из этих характеристик имеют и более широкое распространение[1]. Но самая главная черта **середины внутри** дома, бесспорно, ее спертость, скученность, обуженность. В этом локусе эта черта выражена предельно ярко. Обычно она трактуется как **духота** и как **теснота-узость.** Душно всюду: у Раск., старухи, в номере гостиницы, в конторе, в распивочной, в трактире, где встретились Свидр. и Раск[2]. Указания на тесноту-узость идут бок о бок с указанием на **духоту и тоску.** Ср.: «лестница была темная и узкая..., лестница была узенькая, крутая, и в помоях.... гость полез через узкое пространство...» (о комнате Раск.);... «и на такой узенькой площадке... А знаешь ли, Соня, что ...тесные комнаты душу и ум теснят[3], вырываются из его стесненной груди... но грудь ему теснит и теснит...» и т. п.

Уже из этих примеров с очевидностью восстанавливается этимологическая связь **тесноты с тоской**[4] (нередко встречаются по соседству друг с другом). Ср. в этой же связи мотив **тошноты.** Подобно указанному отношению, в тексте «Пр. и наказ» проясняется и другая этимологическая связь: «узкий» (см. выше) и «ужас»[5]. И в этом смысле роман Достоевского сближается с мифопоэтическими текстами, изобилующими этимологической иг-

---

[1] Ср., например, желтый цвет обоев у старухи (как и желтая мебель, желтые рамки), желтая мебель у Порф., желтая вода в желтом стакане в конторе.., бледно-желтое лицо у Раск. и Кат. Ив.

[2] Ср.: «Было душно... в комнате было душно... ему стало душно и тесно» и т. д.

[3] Ср.: «Я заметил, что в тесной квартире даже и мыслям тесно». («Униж. и оскорбл.», 1, I).

[4] Ср.: «не знал, куда деться от тоски...; Он так устал от... этой сосредоточенной тоски...; Давным-давно как зародилась в нем вся эта теперешняя тоска.., бродил в тоске и тревоге..; Соня стояла в страшной тоске...» и т. д.

[5] «Ужас», «ужасный» и под. отмечены в «Пр. и наказ.» около полутора раз.

рой[1]. «Угол» (в «Пр. и наказ.» около сотни раз)также входит в игру, что нетрудно было бы показать на примерах. Если вспомнить, что все эти слова восходят в конечном счете к тому же индоевропейскому корню, который отразился в вед. aṁhas, обозначающем остаток хаотической **узости**, тупика, отсутствия благ и в структуре макрокосма и в душе человека и противопоставлено uru loka — **широкому** миру, торжеству космического над хаотическим, — то окажется, что указанные фрагменты романа в силу своей архетипичности могут трактоваться как отдаленное продолжение индоевропейской мифопоэтической традиции. Главный ведийский ритуал (как, впрочем, и в других традициях) состоял в инсценировке того, как главный актер-герой своими деяниями-жертвой делал возможным этот переход от aṁhas к uru loka. Типологически то же делает и герой (Пр. и наказ.»[2].

Образу косной, хаосу причастной середины соответствует целый ряд диагностически безошибочных особенностей языка описания этой середины. Не имея возможности говорить здесь об этом подробнее, достаточно указать лишь некоторые ключевые характеристики — резкое сужение словаря, сводимого к чисто локальному; синтагматическое сближение семантически близких слов; кардинальные изменения в статистическом распределении слов, приводящие к увеличению «напряженности» слова (актуализация соотношения означающего и означаемого; создание условий, облегчающих процесс символизации; частичное стирание границ между именем собственным и нарицательным; тенденция к этимологизации и признанию обусловленности значе-

[1] Ср.: «...таинственного ужаса.., узкий длинный переулок.., узкие ворота... о своем... угле... потрясенного ужасом... («Хоз.», 1, I) и др. Ср. сходную игру со словами того же корня (eng-Angst) у Рильке.

[2] Одна из устойчивых у Достоевского вариаций темы узости и ужаса воплощается в образе человека в углу между шкафом и дверью (стеной, окном). Наиболее известен пример из «Бесов» («Вправо от двери стоял шкап. С правой стороны этого шкапа, в углу, образованном стеною и шкапом, стоял Кириллов, и стоял ужасно странно, неподвижно, вытянувшись, протянув руки по швам... и плотно прижавшись к стене, к самому углу»), для которого была указана параллель из «Le dernier jour d'un condamné». (см. В. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма». Л., 1929, стр. 143, 147). Однако та же ситуация неоднократно встречается и в других произведениях писателя (ср.: «Вдруг он увидел ее в углу, между шкапом и окном, она стояла там, как будто спрятавшись, ни жива, ни мертва... в ужасном смущении...», («Униж. и оскорбл.», 1, XV), в частности, в «Пр. и наказ.» («В самую эту минуту в углу, между маленьким шкафом и окном, он разглядел как будто висящий на стене салоп..; а на стуле в уголку сидит старушонка, вся скрючившись и наклонив голову... он испугался... Сердце его стеснилось...»). Этот образ стал отмеченным в русской литературе (Белый, Ахматова и др.). Другой пример из той же сферы—духота ограниченного пространства, вызывающая дурноту героя (трижды у Раск.); ср. также образ переполненного жильцами дома—Ноев ковчег («Пр. и наказ.»; «Унижен. и оскорбл.» 1, I; «Бедн. люди», первое письмо). Ср. еще архетипический образ скорлупы, а также мотив насекомых, гадов и под. (ср. в «Пр. и наказ.»—вошь, паук, муха, мышь, крыса и т. д.).

ния внутренней формой слова и его звуковой структурой и т. п.); стандартизация метаязыковых описаний и т. д. Тем самым язык описания середины как бы получает структуру, соотносимую по своему устройству со структурой всего романного пространства. Действительно, в обстановке обуженности, спертости, духоты (напр., в каморке) слова предельно скучены, косноязычны, лишены перспективы; естественные связи между ними затруднены, зато им навязывается логика дурной смежности, случайности, избыточной повторяемости, всего того, что определяет поведение косной массы. В этих условиях получает преобладание оттенок некоей на недоброе ориентированной и суетной косвенности (подмигивающая интонация[1], поддразнивание[2], подсматривание, подозрение[3], подслушивание, ср. значение *под-* во всех этих случаях). Существенно, что в «Пр. и наказ.» подслушивание (слушание), как нечто более косвенное и косное преобладает над подсматриванием (смотрением). Не случайно, что все основное именно **услышано** (непосредственно или через молву, слухи)[4], а не **увидено.** Не случайно, что обычно герои романа слушают «что», а смотрят «как» (об этом см. ниже)[5]. Из глаголов говорения в этом оценочно-смысловом поле выделяется «шептать» более 60 раз)[6].

Как только герой Достоевского покидает эту дурную середину и устремляется во вне (на периферию), описанные выше особенности языка исчезают. Между прочим, меняется характер клише и их частота[7]. Сама периферия снабжена признаками,

---

[1] Ср. помимо общей стихии: «... продолжал он, подмигивая Заметову... и как бы ему подмигнув... побожился бы, что он ему подмигнул, чорт знает для чего... (употребление «как бы», косвенных наклонений, разных способов запинания, кажимости, ухода от ясности и т. п. в этом смысле весьма симптоматично);... обратился с нахально вызывающей усмешкой..; Подмигнул мне давеча Порф., аль нет?» и др.

[2] Ср.: «...несмотря на все поддразнивающие монологи..; «Так мучил он себя... и поддразнивал этими вопросами...».

[3] Ср.: «... я стал подозревать, что...; я стал подозревать...; Свидр, стал ему очень подозрителен...; он... что-то подозревает..., вы очень боитесь и меня подозреваете...» и др.

[4] Ср. хотя бы такие важные моменты, как то, что Раск, услышал разговор офицера со студентом о старухе, разговор Лизаветы с мещанами, что Свидр. подслушивал разговор Раск. с Соней (и даже происходящее в соседнем нумере) и т. п.

[5] К образу «низа» ср. любопытную деталь: герой «Пр. и наказ.» описывается часто как прислушивающийся **вниз** на лестницу, на двор и т. п. и глядящий **в землю, вниз** и др.

[6] Ср. хотя бы: «...шел, не замечая дороги, шепча про себя и даже говоря вслух с собою...; Вдруг он весь вздрогнул от ужаса:—Боже мой, — шептал он в отчаянии...; говоря опять шопотом, так что тот даже вздрогнул...; шептала она..., чуть не в отчаянии; прошептал... продолжал... полушопотом» и т. д.

[7] Тем не менее, сам выход **вовне** из середины принадлежит к частым у писателя композиционным клише (ср. в «Пр. и наказ.», «Бел. ночи», «Вечн. муж» и т. п.), монтируемым с помощью фрагментов, где повторяются лишь ключевые элементы (зелень, река, прохлада, теплота, воздух, ветерок, солнце, свет, цветы, простор и т. д.), окруженные сферой довольно сильного варьирования.

противоположными тем, которые описывают **середину**[1]. Здесь достаточно указать только на один из таких признаков — **простор, широту.** Именно в этих условиях и приходит освобождение: «День опять был ясный и теплый... стал глядеть на широкую и пустынную реку. С высокого берега открывалась широкая окрестность... Там, в облитой солнцем необозримой степи... Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних... мысль его переходила в грезы, в созерцание... подле него очутилась Соня... Слезы стояли в их глазах... уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь. Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого...» (исполнилось то, что раньше казалось неосуществимым: «Взор и мысли просили простору»)[2].

Как было сказано выше, середина и периферия соединяются **путем,** который проделывает герой. В «Пр. и наказ.» этот путь сугубо семиотичен, он задан почти с такой же обязательностью, как путь героя в сказке («отлучка») или предписание в заговоре, не говоря о текстах, посвященных «перегринациям». В «Пр. и наказ.» этот путь (на острова) проделывается, как и в мифопоэтических схемах, трижды[3] — 2 раза Раск., 1 — Свидр. (заменившим в этом случае Раск., для которого почти до конца сохранилась возможность третьего и последнего путешествия)[4] и каждый раз в надежде на спасение (ср. три прихода Раск. к старухе). Для Свидр. это путь на тот свет, в чужое царство, в Америку[5]. Путь из дома описывается по тому же принципу, что и в заговорах (из избы дверьми, со двора воротами, в чистое поле, к синему морю...): дверь — площадка—лестница (этажи) —

---

[1] Но есть и другая **середина** — место покаяния и исповеди. Ср.: «дошел до середины площади... он вдруг вспомнил слова Сони: «Пойди на перекресток, поклонись народу, поцелуй землю...». Он стал на колени среди площади...».

[2] Видимо, не случайно подчеркнуто, что комната Сони большая («это была большая комната... затерявшийся в пустоте... Ср. о комнате Свидр.: «две... довольно п р о с т о р н ы е комнаты... как-то между двумя почти необитаемыми квартирами... почти пустые (ср.: р а с п р о с т р а н и т ь Летний сад на все Марсово поле...» или: «...комната моя становилась как-будто п р о с т о р н е е, как будто она все более и более р а с ш и р я л а с ь. («Униж. и оскорбл.» I, X). Характерно, что слово п р о с т о р также восходит к архаичным способам выражения члена оппозиции противоположного у з о с т ь — *(pro) ster-/stor-; *eng'h-/*ong'h-.

[3] Ср. о Соне: «Ей три дороги, думал он...»

[4] Ср. и дальнейшую игру параллелизма: кусты, под которыми спал на Петровском острове Раск. и видел сон, приоткрывший ему надежду на спасение; куст (там же), под которым Свидр. собирался найти спасение в смерти (и в этом случае надежда была обманута). Низкий вариант спасения промелькнул в мыслях Раск. о сокрытии вещей под кустом на островах (также несостоявшийся замысел); ср. сцену Раск. с Полечкой и Свидр., с девочкой (во сне) и т. д.

[5] И здесь Раск. предвосхищает Свидр. («Лучше совсем бежать... далеко... в Америку...»), который использует слово «Америка» сначала для обозначения заграницы, а потом — того света, смерти, двух вариантов ложного спасения.

двор—ворота—переулок—улица (—площадь—Нева—острова)[1]. Достаточно полные описания выхода или входа приводятся в «Пр. и наказ.» около 20 раз, причем, несколько раз эти описания исключительно подробны, несмотря на предельную их стандартизацию (ср. первый выход Раск., приход к старухе, выход на убийство, второй приход к старухе, выход от старухи, приход в контору, последний приход в дом старухи, приход домой перед встречей со Свидр.). Все участки пути (особенно в пределах дома и двора) воспроизводятся многократно, причем легко заметить, что с наибольшей детализацией описываются решающие выходы героя из дома, те приходы, которые не могут принести спасения (к старухе, в контору)[2] и первый приход к Соне. Потребность в фиксации пространственных границ, начала и конца, Достоевский также разделяет с архаическими текстами. При этом он нигде не позволяет этим мотивам превратиться в исключительно композиционный или орнаментальный прием. Особенно существенно, что Достоевский всегда старается указывать — **открыта** (отворена, отперта) или **закрыта** (затворена, заперта) дверь (более полутораста раз, при этом слово «дверь» упоминается около 200 раз). Весьма важно, что Достоевский старается совместить подобные указания границ дома и начала конца действия с границами глав (ср. начала и концы глав).

При всей несравненной сложности романов Достоевского оказывается, что в них легко выделяются некоторые заведомо общие схемы (от которых автор, в отличие от большинства его современников, не хотел отказываться), наборы элементарных предикатов, локально-топографических и временных классификаторов, которые могут быть заданы списком, набор метаязыковых операторов и, наконец, огромное число семантически (часто — символически) отмеченных кусков текста, которые могут появляться в разных частях одного или нескольких произведений (повторения, удвоения, «рифмы ситуаций», параллельные ходы и т. п.). В этом смысле его романы аналогичны мифопоэтическим текстам. Если роман Достоевского записать таким образом, что все эквивалентные (или повторяющиеся) мотивы будут расположены в вертикальной колонке (сверху вниз), а мотивы, образующие синтагматическую цепь, — в ряд (слева на-

---

[1] В схеме обратного пути (или входа) ср.: звонок, замок, запор, крючок, ключ, щель или помещения по ту сторону двери — прихожая, сени, коридор, комнаты, **последняя** из которых **тесная**.

[2] Это ложные выходы, не приводящие к периферии, блуждание в середине, в кривом пространстве. Ср. о Раск.: «одумался, вспомнив, что **идти больше некуда**», в связи со словами Мармеладова: «И вот, зная вперед, что не даст, вы все-таки отправляетесь в путь и... для чего же ходить?... а коли не к кому, коли **идти больше некуда**... понимаете ли вы... что значит, когда уже **некуда больше идти?**» Строго говоря, отсутствие выхода есть структурная особенность самой середины и преодолеть ее в одиночку человек не может. Истинный выход (распрямление) указан лишь в эпилоге.

право), — то, как и в случае с мифом (или ритуалом), чтение по ряду соответствовало бы рассказыванию романа, а чтение по колонке — его пониманию. С этим связано стремление Достоевского к обеспечению такого расслоения романной структуры, чтобы облегчить синтезирование ее элементов как в диахроническом, так и в синхроническом аспектах. Отсюда — многочисленные приемы драматургической техники, помогающие четко отделить сцену от не-сцены (обилие режиссерских, по существу, ремарок, пропуск глаголов говорения, введение масок, марионеток[1], изображение описываемого действия как театрального, постоянное употребление в этих случаях таких слов, как театр, сцена, кулисы, декорация, антракт, публика, роль и т. д.). Необходимо указать на два рода фактов: во-первых, на распределение романного времени с явной тенденцией синхронизировать романное и действительное время для ключевых сцен, и, во-вторых, на стремление ввести в ремарки значительную часть неметаязыкового содержания (при значительной стандартизации самих ремарок)[2].

Одна из существенных особенностей мифопоэтических текстов состоит в возможности изменения границ между именем собственным и нарицательным вплоть до перехода одного в другое. Структура подобных текстов такова, что допускает в синхронической плоскости конфигурации, которые обычно возникают лишь в диахроническом ряду. Причина этому (если говорить в самом общем виде) — в негомогенности текстового пространства и подчеркнутой функциональности. Романы Достоевского в этом отношении представляют особый интерес. Границы между сферами имени собственного и апеллятива ослабляются: ср., с одной стороны, необычный факт апеллятивизации собственного имени, известного лишь из данного текста и, строго говоря, введенного до данного момента повествования лишь косвенно — рассказ Мармеладова, письмо матери — («Сонечка... вечная Сонечка...»; «Эй вы, Свидригайлов!»; «Тяжелы Свидригайловы...» и др.) и, с другой стороны, фактическое превращение (окказиональное) в имя собственное таких ключевых слов, как диван, каморка, дверь, порог, лестница, двор, ворота, улица, острова и под. (ср. их участие в процессе симеозиса, символизм и мифологизм, статистическую отмеченность и под.). В этих усло-

[1] Ср.: «Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу и передергивая какие-то нитки, пружины, и куколки эти двигались, а он хохотал и все хохотал». («Петербург. сновид.»).

[2] Речь идет здесь прежде всего о том, что автор сознательно вводит в ремарку описания душевного состояния героев, которые традиционно трактовались как самостоятельные и самодовлеющие. Осуществляя эту операцию, писатель не только добивается огромной экономии, но и, перераспределяя элементы структуры по разным уровням, увеличивает число рангов, создает возможности для конструирования существенно более сложных конфигураций (ср. употребление глаголов типа «смотреть» «взглядывать» и т. д. в роли операторов свертывания целых сцен).

виях имена собственные приобретают многообразные мотивировки — автобиографические (Чебаров<Бочаров, Душкин< Пушкин, Вахрушин<Бахрушин, Ресслих<Рейслер, Шиль), выводящие читателя или самого автора за пределы романа (прагматический аспект, имеющий целью проверку связи с внетекстовой реальностью); культурно-исторические (Капернаумов[1], Митрей и Миколай[2], Пульхерия Александровна[3], Лизавета Ивановна[4] и др.); символические (ср. Миколка во сне и Миколка—добровольная жертва); семантические и фонетические и под. Два примера мотивировок последних двух видов. Внутренняя форма фамилии **Разумихин** (кстати, он, конечно, соотнесен и с Раск.)[5], подчеркивается постоянно и многообразно: Лужин, ошибаясь, называет Разумихина **Рассудкиным.** Свидр. говорит: «Я слышал что-то о каком-то господине Разумихине. Он, малый, говорят, **рассудительный,** что и фамилия его показывает...)» и др.

. Еще более четко актуализируется внутренняя форма и семантика фамилии Заметова: заметил..., заметливы..., заметил...; (ср. многие др. примеры, где Заметов **видел, смотрел, наблюдал,** и даже знал, не говоря о более внешних мотивировках (частоте з). Не менее интересны случаи, когда фамилия отсутствует, но глагол остается: **...заметил** письмоводитель, с любопытством **вглядываясь...; заметил** письмоводитель, прислушивавшийся со своего места) и т. д.

Как и в мифологических текстах, во многих местах «Пр. и наказ.» имена (в частности Разумихина и особенно Заметова) оказываются настолько мотивированными[6], что при передаче на другой язык подлежат переводу. При всем этом структура имени у Достоевского лишь самым внешним образом может быть сопоставлена с именами в традиции классицизма[7]. Несомненно,

---

[1] Помимо библейских ассоциаций ср. Капернаум у Бальзака.

[2] Ср. дядю Митяя и дядю Миняя у Гоголя.

[3] Ср. Пульхерию Ивановну у Гоголя. Вообще в «Пр. и наказ.» достаточно большое количество указаний на Гоголя, хотя они лучше завуалированы, чем в ранних повестях.

[4] Ср. Лизавету Ивановну в «Пиковой даме». Указывалось уже, что предпочтение имени Лиза у Достоевского («Слабое сердце», «Зап. из подп.», «Идиот», «Бесы», «Подрост.») так или иначе связано с образом пушкинской Лизы и далее с карамзинской бедной Лизой. См.: А. Бем. Личные имена у Достоевского. «Сборник в чест на Л. Милетич». София, 1933, стр. 425.

[5] См. об этой фамилии М. С. Альтман. Имена и прототипы литературных героев Достоевского. «Уч. Зап. Тульск. пед. ин-та», вып. 8, 1958, стр. 134 и сл.

[6] Разумеется, подобные примеры встречаются и при других именах. Ср.: Раскольников... из раскольников..; Родион... родименький и т. д.

[7] Ср. еще одну особенность имен у Достоевского: их некоторую умышленность, произвольность, эфемерность, расплывчатость их границ. Ср. Иван Петрович и Петр Иванович; Родион Романович Раскольников; Амалия Ивановна, она же Людвиговна и Федоровна; Настасья Никифоровна... — («А ведь я Петрова, а не Никифорова»); Соню (Софью Семеновну) дважды называют Софьей Ивановной и т. п.

что такие операции с именами принадлежат к наиболее ярким свидетельствам мифопоэтической и карнавальной техники bricolage'а в индивидуальном художественном творчестве.

То же относится и к использованию чисел у Достоевского. Прежде всего их огромное количество (около двух тысяч употреблений, включая и местоименно-артиклевые случаи), резко преобладает «один—первый» (более 700 раз), «два» — более 300, «три» — около 200, «пять» и «десять» — по 70 раз, четыре» —около 50 раз, «шесть», «семь» и «восемь» — примерно, по 30—35 раз, «девять» — около 10 раз (данные, касающиеся других чисел, менее интересны). Общее количество употреблений столь велико (во всяком случае в русском классическом романе нет ничего, сколько-нибудь напоминающего эту картину), что нередко возникает впечатление о принудительном характере употребления числовых показателей в целом ряде случаев. Иногда густота чисел столь велика, что текст выглядит как какой-нибудь счетный документ или пародия на него, часто на страницу приходится по 10 и более чисел, а иногда и 15—20. Разнообразие в использовании чисел очень велико; подчеркивается их случайный, меркантильно-профанический, неэстетический аспект (дроби), сугубая «количественность» и т. д. В этом смысле Достоевский десакрализует, дегармонизирует архаичные представления об элементах числового ряда таким же образом, как это сделал Рабле (см. об этом у М. М. Бахтина). Различие, однако, в том, что Рабле профанирует число, доводя его до абсурдной точности, и связывая его с низкой темой (260418 человек, потонувших в моче), а Достоевский достигает сходных целей безразлично-равнодушным, часто монотонным употреблением чисел. Ср. 1—9 раз (106—107), 18 раз (118—121), 17 раз (347—349), 13 раз (367—368) и т. д. Интереснее (хотя и короче) последовательности с числом 2: в двух шагах... по двум ступенькам... двумя поленами... обе руки; через две минуты... две ложки, две тарелки... бутылочки две... две бутылки; оба знали... два месяца... у них у обоих... оба... двух малюток... Оба... двух спасенных... две недели; в двух шагах... второй дом... при втором повороте... в двух шагах... две улицы... второго этажа... двое работников... оба молодые парни и др. Реже игра идет на числе три: ...да в третий... три раза... крикнул третий... через три дома... шагах в тридцати. Из других случаев ср.: второй этаж... оба видят... на двадцати... столиках... в двадцать глотков... два-три дня... два раза... с двадцати шагов... два раза... второе... и нередкие последовательности неопределенно больших (но «круглых») чисел от 10 до 100 000 000). Вместе с тем в ряде случаев ярко обнаруживаются и мифопоэтические концепции числа (с подчеркиванием его «качественных» свойств, символизмом, обыгрыванием плана выражения и т. п.). Прежде всего речь идет о **семи**. Сам роман семичленен (6 частей и эпилог), первые две части состоят из семи глав каждая. Роковое событие, отнесенное ко времени

после семи часов, было предопределено и пережито еще накануне, когда последним, все решившим импульсом, было услышанное и отозвавшееся всюду, где возможно, семь: «Приходите-тко завтра, часу в **семом-с**... Посмотрю я на вас **совсем**-то... мой совет... и сестрица **сами**...—**В семом** часу... **само**лично... — И **само**варчик поставим;... **С места**... **незаметно**... **сменилось** ужа**сом**... в **семь**... ровно в **семь** часов... как приговоренный к **смерти**... **всем** **существом**...» Тема «семи» подчеркнута в эпилоге, особенно в самом конце его, но уже не как предвестье гибели, а как указание пути к спасению: «Им оставалось еще семь лет, а до тех пор столько нестерпимой муки и столько бесконечного счастья!.. Семь лет, только семь лет!... В начале своего счастья, в иные мгновенья, они оба готовы были смотреть на эти **семь** лет, как на **семь** дней»... И эти «**семь** лет, словно **семь** ослепительных дней», непохожи до полной противоположности на **семь** лет, прожитых Свидр. с Марфой Петровной, о чем **семь** раз упоминает Свидр[1]. Значимость семи обнаруживается еще не раз: «Недели (=семь) через **три** на **седьмую** версту, милости просим! Я, кажется, сам там буду...» — думает Раск. о предстоящем. Это расстояние перекликается с другим — он даже знал, сколько шагов от ворот его дома: ровно **семьсот тридцать** (700+30),—хотя оба пути разнонаправлены. Числа, составляющие семь в архаичных схемах (три и четыре)[2] отмечены и у Достоевского. О роли «трех» отчасти говорилось — особенно очевидна она в «Пр. и наказ.» во всем том, что связано с повторяемостью сюжетных ходов. Максимальная сакральность «четырех» обнаруживается в ритуальном клише («Стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю... поклонись всему свету на все четыре стороны и скажи всем...»), а также в сцене чтения притчи о Лазаре, сыгравшей столь важную роль в будущем возрождении Раск. «—Не там смотрите... **в четветром** Евангелии... «Господи! Уже смердит, ибо **четыре** дни, как он во гробе». Она энергично ударила на слово **четыре**». Поразительно устойчив образ **четыре**хэтажных домов (старухи, Раск., Козеля, конторы и т. д.), ср. особое значение **четвертой** по порядку комнаты (последней), куда пришел Раск. Эта четырехчленная вертикальная структура семантически приурочена к мотивам узости, ужаса, насилия, нищеты и тем самым противопоставлена четырехчленной горизонтальной структуре (на все четыре стороны), связываемой с идеей простора, доброй воли, спасения. Этот второй, сакральный

---

[1] Ср.: «Целые семь лет... крепился... во все наши семь лет...; Семь лет из деревни не выезжал... все семь лет каждую неделю (= семь) сам заводил; семь лет прожил в деревне; после семи-то лет так и набросился; Да ведь и:... Варенц семь лет с мужем прожила, двух детей бросила, разом отрезала... «Я осознала, что с вами не могу быть счастлива».

[2] Ср.: «три четыре» как способ обозначения малой приблизительности: 9, 57, 90, 173, 293, 414.

аспект чисел, противопоставленных профаническим числам, годным лишь для «низкой жизни», снова возвращает нас к архаическим схемам мифомышления, и, в частности, к практике ритуальных измерений основных параметров мира. И у Достоевского число введено в мир и определяет не только размеры, но и высшую суть его. Для приближения к ней, проникновения в нее необходима **полнота жизни**[1]. Образ этой жизненной полноты человеку, охваченному отчаянием, является через **воспоминание, память,** которые противостоят темной и косной стихии забвения[2]. Жизнь и память, так понимаемые, составляют высшие ценности и для Достоевского и для мифологического сознания.

---

[1] Ср.: «Эй, жизнью не брезгайте!.. Много ее впереди еще будет... Отдайтесь жизни прямо, не рассуждая» и др. Кстати, фразеология со словом «жизнь» весьма показательна и в ряде случаев обнаруживает схождения с мифопоэтическими клише. Ср.: «Есть жизнь? Разве я сейчас не жил? Не умерла еще моя жизнь... Живите и много живите...» и др.

[2] Тема воспоминания (детства) с повторением сходных мотивов (отец, могилка, молитва) выступает в «Пр. и наказ.» трижды, играя весьма важную роль в романе, — в письме матери, в первом сне и в последнем разговоре с матерью.— Вспомни, милый, как еще в детстве своем, при жизни твоего отца, ты лепетал молитвы свои... и как мы были счастливы!; Приснилось ему его детство... гуляет... со своим отцом... религиозно и почтительно крестился над могилкой, кланялся ей и целовал ее; Родя, вот ты теперь такой же, как был маленький, так же приходил... еще когда мы с отцом жили... Сколько раз мы, обнявшись с тобой вот так, как теперь, на могилке его плакали. (Характерны отождествления—**теперь, как тогда**).

Эти три сна — как три знака основных ходов романа. Ср. их симметричность, а также то, что в сцене сна ощущение облегчения вынесено за его пределы (и на душе его стало легко и мирно); ср., наконец, то, что одинаковые воспоминания производят разный эффект. И в других случаях воспоминания (обычно после забытья) определяют поступки Раск.: «Вдруг припомнился ему вчерашний вопрос Мармеладова, — ибо надо, чтобы всякому человеку...; даже не помня, где он находится... Он вдруг вспомнил слова Сони...» и др. (ср. последующие действия). Ср. сходную роль детских образов.

УДК-808

Г. Д. ГАЧЕВ

КОСМОС ДОСТОЕВСКОГО

У Достоевского исследовали: мысли его и героев; идеологию; его как психолога души человеческой; структуру его романов (полифония и диалогизм, по М. М. Бахтину). Телесность же, материя, предметность его мира как-то оставалась без внимания[1]. А разве это все без значения, что у него город, сырь, белые ночи, нет животных, есть кухни, углы, перегородки, пауки, вонь, лестницы, чахотка, эпилепсия, нет матерей, есть отцы, нет рожания, нет Кавказа, нет моря, но есть пруды? Т. е. не только то, что **есть**, но и **минусовая** материальность, т. е. вещи, которых **нет** и которые есть у других русских писателей и значащи в контексте русской литературы, — все это тоже есть голос и смысл. И эта предметность есть не просто наполнитель структуры, — нет, она идейна, есть тоже полноправный голос в полифонии Целого. Ибо тела, вещи — духовно не бездарны, но сочатся духовными смыслами, суть тело-идеи.

Читать Космос (в эллинском смысле — как строй мира) Достоевского мы будем на древнем натурфилософском языке четырех стихий. Земля, вода, воздух, огонь, понимаемые расширительно и символически, суть слова этого языка, а его синтаксис — Эрос (любовь — вражда, притяжение — отталкивание). Представим: если бы Эмпедокл воззрился на мир Достоевского, как бы он мог его прочитать?

---

[1] Если не считать сочинения В. В. Вересаева. «Живая жизнь», ч. I. О Достоевском и Льве Толстом. М., «Недра». 1928.

I. Отлучение от природы. Город — чтó есть?

Почему у Достоевского нет природы и пейзажей, а все сосредоточено в городе, и что бы это могло значить? При-**рода** нам **род**-ная. Здесь нет отчуждения. Среди природы у человека рассасывается чувство своей особности и уникальности в бытии — то, что остро обступает в городе, так как человек там — единственное живое, природой рожденное существо-организм средь искусственного мира механизмов — окружающего, но не **родного** (ибо он не рожден в-гонии, а сотворен трудом в-ургии)[1]. Достоевскому нужно это отлучение от природы, чтобы, порвав пуповину с братской средой, накоротке замкнуть людей лишь друг на друга, создав тем самым громадное напряжение, вибратор, усилитель для разглядывания малейших внутричеловеческих душевных поползновений[2]. Город ему нужен принципиально, чтобы очутить человека без иных родственников в бытии, кроме себе подобных: только **род** людской есть родня ему, а не природа, — и поэтому у него монотема: человек и судьба человечества в вакууме безжизнья и на чужбине вещества.

Толстой, напротив, отводит в небо (Аустерлиц князя Андрея) и в землю (травинка в запеве к «Воскресению») межлюдские напряжения. Человечество у него разомкнуто в природу-родную. У него, и у Пушкина, у которого природа тоже входила в диапазон мироучета, бытие всестороннее, но зато и расслабленнее, ибо больше веществ, видов-идей, предметов. У Достоевского — никаких видов, сплошная невидаль (туман, ночь), никаких пространств наружных (пейзажей), — зато мир сил и энергий бродит в отрыве от масс. У него, как в динамике, сила и время — вот категории. Он создает динамику Психеи, Мировой души в ее воплощении в человеческую, посередь Космоса (мира Божьего, которого он не приемлет, — ср. Иван Карамазов) и Логоса (рассудка, «Арифметики»). И при изоляции от пространства настолько же усиливается отнесение себя к току времени. (Потому, кстати, так разукрупняется время действия у него в романах: за одни сутки чуть не вся драма, пол-«Идиота» — за ночь).

Но отречение от содействия и соучастия пространства в России — стране пространств (ср. Гоголь: «что пророчит сей бесконечный простор?») — это воистину уму не постижимое **свято**татство: именно на свет и снег покусился и затмил их нутренностью, кишками — душами человечьими. И это достоевское богохульство против «русского бога» (что, по слову Пушкина, в «грозе двенадцатого года» «нам помог») сопоставимо разве лишь с

---

[1] «-Гония» (от греч. gone — рождение) — возникновение естественное, через порождение во Эросе; («-ургия» от греч. urgia — суффикс деятельности) — становление искусственное, творение, труд.

[2] Кстати, потому физика микромира, развивающаяся в XX веке, стадиально аналогична подходу и эксперименту Достоевского над человеком.

петровым-каменным[1] насилием над природной Русью, когда он ее обрезал, укоротил и согнал в каменный град на болотах, создав мифологему воды и камня как новый сюжет русской истории (слушай ее в «Медном всаднике» и «Железном потоке»). Потому Достоевскому органически нужен Петербург, как пуп его мира, средоточие Психо-Космо-Логоса по-достоевски. Даже в Черемошню и в уездные городки русские он выходит с фактурой Петербурга, как Николай Чудотворец с градом-храмом на руке: та же там петербургская погода (туманы, дожди, слякотный снег) да тесные улочки, дома, да залы и заборы — аналог городских стен.

Средь природы в человеке — естественность и непринужденность. В городе — свобода и (иль) необходимость. В природе — до- и бессубъектно-объектное расчленение бытия и человека, докантово, додостоевское[2] пребывание в натуральном («догматическом») доверии, в единстве и синкретизме бытия и мышления: нет еще критики, и гносеологическая проблема еще не возникла, в отличие от онтологии.

А вот он, кантов бунт Ипполита в «Идиоте»: *«Для чего мне* **ваша** *природа...,* **ваши** *восходы и закаты солнца,* **ваше** *голубое небо...»* (перечислены главные антагонисты миру Достоевского: небо и солнце. Нет неба у Достоевского: он отвергнут к закоулкам города, взгляд его вниз и вкось. Нет и солнца: ни как света, ни как глаза в небе, ибо излюбленные им белые ночи есть бессолнечное марево света, безглазый свет, пелена, бельмо на глазу сокрытого полярного солнца. Это свет без своего субъекта, атеистический свет), *«когда весь этот пир, которому нет конца»* (и это враждебная идея: бесконечность, ибо она есть рассиропливанье, противник силы, которая набирает себя именно по мере сгущения, оконечнивания (не)бытия в существо, вещь, жизнь единичную. Так что смертность и конечность человека есть предусловие того, что он становится энергичным сгустком сил и ареной их динамики. Бытие вгоняется в человеке в угол — основная геометрическая фигура у Достоевского — и там, в своей западне, где ему уже некуда деться, вынуждено признаваться на исповеди, из Психеи выжимаются ее секреты, она забилась, затрепыхалась в пульсации — в романе как на экране. И для постановки этого эксперимента сотворяется такая камера обскура, как Петербург Достоевского), *«Начал с того, что одного меня счел за лишнего»*[3] Вот ключевая фраза. Но все тут наоборот: не меня природа выкинула, а я ее отринул, самолишенец. Но этой жертвой, в этом акте обрезания пуповины, я добываю свое декартово «я», на ко-

---

[1] petr — греч. камень.

[2] Об их аналогичности см.: Я. Э. Голосовкер. Достоевский и Кант. М. Изд. АН. 1963.

[3] Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10 т. «Художественная литература», т. VI, М. 1957, стр. 469.

тором далее все будет строиться. Не мир-пир начал с того, что одного меня счел за лишнего, а я (персонаж мира Достоевского, и сам его демиург, Бог-Творец-автор) начал с того, что мир счел за лишнего («мира Божьего не приемлю»).

Итак, учинен отрез от природы, от матери (и), ибо при-**рода,** как рождение, есть матерья. Город — мужское, отец. Природа — женское, мать. Так что недаром городская цивилизация происходит при патриархате. И по мере становления романа Достоевского ясно прослеживается исчезновение образа матери и наращивание образа отца. В «Бедных людях» много еще места занимает матушка Варвары, ее бедствия, отец же неизвестен, а второй отец — Покровский — смешон, и намекается лишь на отца набольшого Быкова (а Бык—это тебе не созвездие Девы, под которым наш Блаженный — Макар[1] Девушкин). И к возлюбленной своей сестре Макар обращается словом «маточка» = **мат**(ь + дев)**очка,** стяжение. В «Преступлении и наказании» есть матери, и роман этот переходный, принадлежит еще к традиционному, монологическому, европейскому. «В «Подростке» нет матери, есть отец. В «Братьях Карамазовых» отец вырастает до полнеба, полмира, а мать сведена на нет — в ветошку Елизаветы Смердящей.

II. Человек — недовоплощенный воз-дух

Каков же человек в городе, с точки зрения стихий? Переписка «Бедных людей» — это чириканье городских воробушков, что уселись в окошках каких-то этажей и через двор друг с другом перекликаются, обсуживая людские дела человечьим голосом. Он ее называет «пташка», «птичка», «голубчик», «ангельчик», мечтает свить гнездышко, иль собирается упорхнуть, себя же под конец ощущает птенчиком, выпавшим из разбитого гнезда. И хотя религиозно-литературным штампом отдает макарово Варваре увещание жить, как птички божии, — однако недаром об этом и так заговорил и противопоставил себя образу некоей «хищной птицы». Они не хищные, но тоже те еще птицы!.. В именах их слышится некое меланхолическое «карр», и весь климат вокруг них серонебный, присущий этим меланхолическим птицам, и все-то им несчастья впереди видятся, да и позади беды, так что лучше и не вспоминать.

Но тут многое в этом самосравнении наших бедных людей с птичками — не с лошадью, как у Толстого (Холстомер, Анна), не с растением (дуб Андрея, репей Мурата, береза-барыня «Три смерти»). Все толстовские пары людям тяжки, полны землей, увесистой жизни, снизу вырастают. Птица же

[1] macar — греч. блаженный.

есть жительница стихии воз-духа. Уже этим заявлено некое credo: исповедую не стихию земли, не воды, не огня (хотя с ними со всеми и будет у воз-духа сложный сюжет), но легкую натуру. Даже отрицательные твари здесь — насекомые, обильные у Достоевского: тараканы, пауки (тот свет Свидригайлова), «вошь я или Наполеон?», «старушка-вошь». Все они некрепки на земле, обитатели того же промежуточного пространства меж небом и землей, что и птицы.

Вообще всякий человек здесь в душе своей паука чувствует: и сам сеть-ткань жизни плетет, и ею опутан и угнетен. И движения персонажей — не плавные, гибкие, округлые, как у больших существ земли и воды, но угловатые, судорожные, как огни, зигзагами их траектория, как у насекомых: Раскольников то на месте долго недвижно в углу-гробу, то мечется туда-сюда, угол свой в пространстве рассевая и множа (даже не **петляет** он после преступления: петля для него слишком округла, животнолисья геометрическая фигура, но именно угольничает, (рас) щепляет — Раскольников!)[1]. И энергии все дискретны: то лежит — то убьет, то скрывается — то вдруг надрыв, заголится на исповеди. Нет, несерьезно, неувесисто, пунктирно земное бытие здесь, а есть некое надругательство воз-духа над наличным бытием нашим, его серьезностями, мерами, заботами и ценностями. Ибо неплотны, некрепки эти души в воплощении. Вот они встречаются из всемирья в вагоне третьего класса, демон Рогожин и ангел Мышкин, оба посланные на время на человечество (как на местничество),—и начинается сюжет узнаваний, выявлений, в ходе которых одна тотальность, сошедшаяся клином Льва Николаевича, спознается с другою, пришедшей из подземья манихейского черного солнца и загнувшейся углом на Парфене Рогожине. И вообще вся материя бытия здесь — с прорехой, лезет и расползается, как мундир и сапоги достоевских чиновников, что стыд, смех и грех прикрывают — приоткрывая, и засасывая, и завлекая, и заостряя на этом взор.

С воздухом связана и необычайная чуткость к запахам в квартирных описаниях: чад, угар кухонь, вонь лестничных клеток. Кстати, лестницы, столь важные у Достоевского, — это птичьи насесты и шестки людей, подвешенных в земельных клетках в воздухе. И город тем мистически манит его, что здесь стихия земли поднята, овоздушнена в зазорах комнат-пустот,

---

[1] Геометрические фигуры, упоминаемые писателями вроде случайно и побочно, на самом деле глубоко архетипичны и суть фундаментальные модели. Например, у Толстого Пьер (в восприятии Наташи) — квадратный, а Каратаев (в восприятии Пьера) — круглый. Значит Пьер и Платон Каратаев глядятся друг в друга, как квадрат в круг. И попытка Пьера рассудком постичь народную правду Платона — да это та же бытийственная проблема, что на языке математики предстает как квадратура круга! А это в символике чисел и фигур основные образы для обозначения Целого: круг (Шар, Сферос) и квадрат (Тетрада). Причем прямая — линия мужской, городской цивилизации (правда, справедливость), а кривая — линия природы, женского начала.

толща ее не столь безнадежно материальна и увесиста, но уже мужески-обогненна и одухотворена.

Дух-то дух и воздух-то воздух — действительно первая, но уже дальняя родина в космосе Достоевского, а сейчас, пожалуй, ему и воздуху-то чистого не нужно, а дай подышать в углу кухни чадом и гарью жизни земной. Ибо воз-дух этот ориентирован не на верх (небо и солнце), а на низ, им магнитно очарован плен(ен)ный дух, влюбленный воздух. Это как в Библии ангелы, что заглядывались любить жен человеческих — и не могли. Есть в космосе Достоевского сладострастие на человека, и́м быть, полновесным, — и немогота, ибо легковат, духовен ангел-демон, все пузырится из своего веса вверх. Уж он так себя заламывает, корежит, в подполье пониже загоняет, и принимает на себя все черни, вины и грехи, чтоб унизиться и стать как люди,—ан нет, уши, то бишь, крылья торчат: не удается всамделишно воплотиться, так и прыгает в падучей; как курица — не птица, персонаж Достоевского—не человек. Потому его все распяливает: то в человекобоги назад, ввысь, то в бесы—вниз, но полнотелого человеческого существо(вания) не получается. Фактура человеческой ткани растянута на станке достоевском и просвечивает(ся). И сам человек — клубок (любимая им ипостась шара Целого — как не плотно-непрерывного, но дискретно-сотканного из волн-нитей-жизней). Нужен, алчен грех, ибо лишь через него духу-демону можно оплотниться, снизиться, утяжелить свой флогистон, уносящий пружинно вверх после каждого заземления. Потому так любима здесь низменная природа и всякая грязь и гарь, зло и преступление, — ибо на них не снизу смотрят, но с верха недоступности, откуда близок людской жребий — да не укусишь. Так что все эти Раскольниковы, идя на преступление, не Наполеонами стать хотят, имеют внутренней целью, — но именно человеками, старушкой, вошью; а образ Наполеона и сверхчеловека — это курс, как его берем на дальний предмет, чтоб дойти до нужного нам места посредине. Так у Достоевского: недочеловеки берут курс на сверхчеловека низа — злодея, чтоб дотянуться до человека и в нем осесть.

У недовоплощенных воз-духов **жажда жизни** велика. У просто живых, в ком жизнь спокойна, нет жажды жизни, ибо жизнь-вода — при них. А у этих именно жажда на тепло жизни. Огня им не хватает, а огонь добывается трением — вот они и трутся о людей и любят теплоту раздражения, страдания. Они рвутся в стук, треск, толкотню людскую. (Даром что ли избрал Макар угол в кухне? Тут он возле жизни греется и малокровие свое подкрашивает). Им потребен город, ибо город — гор-гарь, огонь. Город=каменный костер: взгляните на фактуру города — весь вздыбился языками каменного пламени: дома, небоскребы, церкви, шпили. И вот чем представлена стихия **огня** в космосе Достоевского. Как мотыльки тянутся к нему недовоплощенные воз-духи. Но так как плоти-земли-одежонки на них маловато

и в прорехах она, то она быстро прогорает, и начинает гореть уже их субстанция — воздух. А это и есть чахотка — основная болезнь духовных героев. Потому и нужна им, с другой стороны, сырь: осень, дожди, слякоть — для орошения и охлаждения, как водяная рубашка двигателю. Летом они совершенно горят, исходят и сходят с ума (самоубийство Ипполита — летом), как рыбы на песке бьются.

Итак, по жажде недовоплощенных воз-духов к земле, воде и огню и понятно, почему сгустились они на жизнь в том месте планеты, где и сырь велика (невские болота), и земля тверда («в гранит оделася Нева»): «Петербург» есть буквально «крепость камня»[1], и где трение людей друг о друга в скученности наемных квартир велико и, следовательно, социальный огонь сильно жжет (контрасты богатства и нищеты, высокомерие и унижение, неволя и тяга к свободе).

III. Диалог Петербурга и России на языке стихий

Петербург — в углу России, где она клином сошлась (и где на нее тевтонская свинья клин клином натыкалася). Посредь России — Москва. Она — сердце. Петербург — окно в Европу. Окно — глаз избы. Глаз — на голове. Выходит, Петербург есть голова, ум, промозглый мозг; Москва — сердце, душа России. Москва — матушка, а Питер — батюшка. Россия есть на Земле страна рассеянного бытия по преимуществу, бесконечный простор, где **светер** (свет+ветер) гуляет и любит мать-сыру землю. И вдруг ей задана такая крепь, как Петербург — кулак, острие, приемно-излучательная антенна, где волны Европы улавливаются и западное влияние (здесь — седалище «западников» в XIX в.) и где энергетика России собиралась в цивилизацию и снопом излучалась на мир[2].

Но Петербург не есть Россия. И остатняя Русь не есть Россия. Россия осуществляется как бесконечный диалог Петербурга и Руси, города и дороги. Прочтите «город» наоборот — выйдет «дорог' а»: они—антиподы. Петербург есть «место»[3], точка, а Русь—путь-дорога: доро́га—дорога́ народному сознанию, потому и в песнях она. Суть России реализуется именно диалогически, как взаимообращенность города и дороги на «ты» друг ко

---

[1] Petra (греч.) — камень+Burg (нем.) — крепость.

[2] Пока не было Петербурга, Новъ город ту же функцию на аналогичном месте, в углу России, на воде Ильмень-озера, исполнял (ведь и Петербург есть, по идее своей, Новый город, «юный град»). Не Новгород, так Петербург, но свято место пусто не бывало.

[3] «Место» — город, по-чешски и по-польски, откуда и у нас: «мещане» — букв. «горожане», т. е. жители Burg'a — бюргеры, буржуа.

другу (а не единым монословом) в соуважении, но и в яростной полемике, как и пристало протагонистам большого диалога. Россия ощущалась всеми ее писателями как незавершенное бытие, открытое.

В чем же сюжет этого диалога Петербург—Русь с точки зрения натурфилософской, если его выразить через стихии? Русь= мать-сыра земля, значит, водоземля. Но такова она летом. Зимой же она — «ветер-ветер да белый снег»: ни воды, ни земли нет. Снег—свет. Значит, Русь есть оборотень, диалог двух ипостасей себя самой: женская — летом (живая жизнь, весна) и мужская — зимой (Мороз-воевода, народ-светер). И так они живут себе и любят друг друга, попеременно владычествуя в Психо-Космо-Логосе, как день и ночь; и зима здесь—день, муж, царство белизны и света, тогда Уран-небо опрокидывается на землю, звездами-снежинками ее осеменяя, а лето — темень, зелень, жизнь—жена (или, в *духовно*-эросном варианте,—«**сестра** моя жизнь»). И вдруг в этот завод и склад, в заведенный ритм Руси, брошен камен-валун Петр, — и вокруг него пошла кристаллизация раствора матери-сырой земли. Новый мужик явился, соперник Мороза, Кесарь против Светра-народа. Был народ — старшо́й, стал народ — меньшо́й.

Итак, в стихиях: огнекамень на воде против ветра и света — вот что такое Петербург в России. И наводнения Невы — это восстания угнетенной матери-сырой земли, придавленной камнем на болотах чухонских, отчего кровь-вода в ней наверх пошла наводнять поверхность — вкупе с ветром:

Но силой ветра от залива
Перегражденная Нева
Обратно шла гневна, бурлива
И затопляла острова.

Точнее, это схватка ветра с камнем, их рыцарский турнир, а вода тут пассивна, как и подобает прекрасной даме. Вот ветер взял ее в оборот —

И всплыл Петрополь как тритон,
По пояс в воду погружен.

То же в революцию: когда народ пошел на Питер.—то «ветер-ветер да белый снег» врывается в город камня.

А то камень берет воду-жизнь в полон и затыкает ход ветру: негде ему средь стен и закоулков размахнуться, чтоб «раззудись, плечо!», и вода теперь — **чернь** и вонь болотная, стоячая, толпа самодовольного мещанства, что начинает поучать поэта=светер:

Как ветер, песнь твоя свободна,
Зато, как ветер, и бесплодна —

оба вместе унижены, поэт и ветер, — и предлагает ветру служить мусорщиком на улицах города (очищать пороки толпы).

IV. Воплощения стихий в персонажей Достоевского

Уже прорисовываться у нас стали ипостаси России=возможные роли и амплуа для исполнения персонажами Достоевского: они суть оплотнения русских первоэлементов (=стихий) или их сочетаний — в камере обскура Петербурга.

а. **Камень** — кесарево начало. Это прежде всего сам город Петербург, его дома, стены, заставы, дворы, его ритм и климат. Это — служба, «должность» — храм, куда ходят. Это порядок, социум, Запад, рассудок, логика, «арифметика», «бернары», «процент». Это закон, завершенность, о-предел-ение. Это вещи, богатые люди, сановники. В «Идиоте» — это генерал Епанчин, Тоцкий. В «Преступлении и наказании» — это Порфирий Петрович. Имя его—от порфиры=короны империи. А отчество—от Петра-камня. Вообще имя Петр или отчество Петрович — у тех персонажей, которые реализуют круг значений кесарева универсума. Лужин в «Преступлении...» — Петр Петрович. В «Бедных людях» друг Макара хмельной Емеля (Емельян Иванович— как Пугачев) советует ему: «А вы бы, батюшка,... — вы бы заняли; вот хотя бы у Петра Петровича, он дает **на проценты»** (1,157). И главный мелкий бес при Люцифере Ставрогине — Верховенский тоже Петр (Степанович: как если бы сын Степана Разина законником стал, предал отца): в социально-рассудочном мире политики его сфера действий.

Но уже по Порфирию Петровичу очевидно, что и Камень здесь отверзт в любопытстве, заинтересован, диалогичен (как и сам Петр был ведь и потешный, и была в нем открытость и свобода, ухарская ухватка и атаманская удаль — нечто от Стеньки Разина на престоле). При Порфире — тут же и Раскол (как при боге-демиурге—diabolos, букв. «раскольник»). В Родионе Раскольникове — мотив раскольников старообрядцев при Петре, страстотерпцев, **родимых,** самосжигателей, как и Раскольников ведь не старушку, — **себя** убил и шел пострадать. Так что Порфирий Петрович и Раскольников — это вариант русской архетипической пары, что и в «Медном всаднике»: Петр и Ев-гений= благо-**родный**[1], тоже **роди**мый, **Родион**.

б. **Светер** в «Идиоте» двоится сразу на Свет-князь Лев Мышкин, весь белокурый и духовный, и Ветер-Рогожин, мужик удалой, разгульный, с бесовщиной и огнями (взгляд его из толпы жжет князя). Он — черная вьюга, вихрь, что закружит, заметет. А князь в конце, склоненный над трупом Настасьи Филипповны, — как белый снег и саван ее покрывает. Идиот в эпилепсии — провидец, как шаман арктический. Он — белый шаман, а

---

[1] Evgenes (греч.) — благородный.

Рогожин — черный шаман[1]. Меж двумя мужскими полюсами: Камень и Светер — масса переходного люду, продувные, вроде Лебедева (и законник — и гуляка легкий) иль Гани Иволгина (и секретарь — и мелкий бес, ветерок слабый, завистник Рогожина). И у князя отголоски: Ипполит, подростки — светодуховники все, недовоплощенные.

Средь Карамазовых Дмитрий — светер, по преимуществу; Иван—огнеакамень, Кесарь: недаром из него легенда о Великом Инквизиторе изошла, иль соблазняющий Алешу рассказ о генерале, затравившем мальчика; он разжигает социальную злобу и абстрактную волю и в Смердякове-рабе. Алеша — свет статуарный (не ветер, тогда как Дмитрий — больше ветер, чем свет, но и не столь темный, как Рогожин, а со светом и легкостью): недаром к монастырю тяготеет.

в. Ну, а **женщина** какова? Она не мать-сыра, какова Русь-матушка, что распростерлась вне Петербурга как страна и природа — спокойная, медлительная, — нет, она такова, как Нева= женская ипостась в космосе Петербурга: короткодыханная, и не мать, а Нева-дева. Недаром имя такое: Неточка Незванова (=**нет, не**(з)**ва**(ть) — это малая Невка. **Не**-ва это отрицание, небытие Руси (**Моск**-ва—утверждение, бытие Руси). Петербург— это воля, огнекаменное «Да»! А вечно женское (das ewig Weibliche Гёте) здесь говорит — «Не...»

Итак, женщина здесь не природа-роженица, а пара к Камню и Светру, меж ними колеблется, как ундина, разные облики принимая, смотря к чему льнет и примыкает. Настасья Филипповна — молодая ведьма, все шабаши, разгул, надрыв и истерика при ней: внести смятение во всякую упорядоченность Епанчиных, Тоцких, Иволгиных. Она — ветер, вьюга, метель (недаром откуда-то из глубинки русской взялась, из деревни, шаманка). И она — огонь, костер (недаром в ее печи горят ассигнации), ветер с бесовщиной, pendant к Рогожину, — но и князю сестра духовная (ее истерики = его эпилепсия): они узнают свое метафизическое избирательное сродство, но не на этом, а на трансцендентном уровне, — братство в высях, по Граалю. Они друг для друга — как, по Юнгу, анима для мужчины и анимус для

---

[1] О том, что северный климат с его перенапряжениями полярного дня, белых ночей и кромешности полярной ночи, растрясает состав человека и способствует появлению психических аномалий, что социализируются в институте шаманов, см. У Mircea Eliade. Le chamanisme et les techniques archaïques de L'extase. Paris. 1951, p. 36: «Шаманизм мог быть первоначально явлением исключительно арктическим: своим возникновением он обязан в первую очередь влиянию космической среды на расшатанность нервов (Labileté nerveuse) обитателей полярных областей. Исключительный холод, долгие ночи, одиночество пустыни, нехватка витаминов и т. д. могли влиять на нервную конституцию арктического населения вызывая или душевные болезни (арктическая истерия meryak menerik и т. д.), или шаманский транс. Единственное различие между шаманом и эпилептиком в том, что последний не может осуществить транс по своей собственной воле».

женщины, т. е. женская (мужская) ипостась своей души (духа). Аглая=aglaia — *греч.* — блеск, пышность, важность, высокомерие. Дочь генерала Епанчина, мудрая дева Афина, София она,— примыкает к Камню-Кесарю. (Но тоже диалогично открыта навстречу другим потенциям: страстна и глаза черные...). При Карамазовых Грушенька — светер, Катерина Ивановна — камень, рацио, дева Афина.

г. **Отсыревший камень.** Важнейший слой персонажей — это чиновник-расстрига, спившийся: Девушкин, Голядкин, Мармеладов, генерал Иволгин, Лебедев, капитан Лебядкин, отчасти Федор Павлович Карамазов, который когда-то тоже служил. Все это — отпрыски камня на болоте, плод его отсыревания при взаимодействии с матерью-сырой землей: gutta cavat lapidem=капля (водки) точит камень Петров. Угораздило же этот валун ухнуть в топь и хлябь, где чудь и жмудь, меря, весь и чухна — им здесь пристало непотревоженно жить, — вот и отмстила почва российская залетному граниту европскому, валуну скандинавскому, званому, правда, гостю варяжскому (недаром со шведами было у Петра влеченье — род недуга), что в оледенениях на Россию наносились, а тут отсыревали и гнили, и выдавливались из-под них, и поползли пузыри земли, болотные огоньки. Итак, чиновник этот есть разжалованный камень, Кесарь в умалении, камень в отставке: изъеденный, источенный, готовый рассыпаться в прах, если бы не был мокр, глинист и липк, увлажнен, благодаря возлияниям — подачам воды снизу. И тут-то камень, глядишь, — близится к ветру: мысли такие вольные, завихрения, чертики замелькали, запаясничали. Это — сфера пародии на Петра (как Смердяков — пародия на Ивана Карамазова). Именно Камень допускает и изыскует на себя пародию. Ни светер, ни мать-сыра земля пласта пародии при себе не имеют.

По составу своему этот слой — грязь (=плод союза камня и воды), столь любимая Достоевским разновидность земли: почва обычно — грязь, и по ней нужны сапоги — сии лодки по матери-сырой земле. И фамилии их указывают на водяной состав: преобладают *л, г, б, н, м, д* — звуки сонорные, звонкие, женские, влажные, а мужское *р* и не слышно в их окружении: «Мармеладов». И гласные: *е, я, и* — переднего ряда, легкие, высокие, нет тяжести и увесистости, как в «Карамазов», «Ставрогин», «Свидригайлов». В сравнении с этими те звучат как легкие, недовоплощенные, полувоздушные, птичьи. Да и по смыслу рассудочному «лебедь» и «иволга» — птицы. Но птицы сырые, водяные (иволга — в росистом сыром лиственном лесу и кустарничке водится). И живут они на птичьих правах, и в слогосе (в слоге — Логосе) щебечут. Все они очень словесны и разглаголисты: и Мармеладов, подвипив, — идеолог, а капитан Лебядкин уж чуть не Пушкин этой сферы. Но они — и наиболее люди, из персонажей Достоевского, наш срединный уровень представляют

(и в звучании фамилий это *л, и, д* ≈ *люд*), человеческий жребий, и за сердце, за душу хватают птичьими своими коготками. И если и бесы они, то — водяные, а не огненные (как Петр **Верховенский**), и не домовые, хотя в Федоре Павловиче Карамазове есть черты домового: недаром так сопряжен с домом и из дома не выходит, сиднем сидит, совсем антисветер он, анти-Митя, — и такое при нем подробное описание дома и забора, флигеля и переходов — как лабиринта.

д. **Хтонические.** И это на хтонический, подземный, мистериальный состав его и суть указует: он, как Аид, драконом выползший на землю, и сидит над кладом, как и положено змиям в мифах многих народов (ср.: Фафнер над кладом Нибелунгов) А клад его — это три тысячи с бантиком и надписью «Ангелу моему Грушеньке, если захочет придти»—к Минотавру в лабиринт. Чудище это, земных дев соблазняющее и уволакивающее в преисподнюю. И весь он — земноводный, как жаба или ящер, склизкий, — но теплый: перегнойная теплота в нем, самая почва зарождения жизни. И убиение его сыновьями — это свержение Кроноса сыновьями: Зевсом, Аидом и Посейдоном в битве с сырыми аморфными массами титанов, детей Геи-земли, и установление обогненного перунами и высушенного царства аполлоново-светлых, рассудочно-логосных богов Олимпа. Сыновья Карамазова все более дифференцированы, особны, индивидуальны — и частичны. Он же синкретичен, нерасчлененная живая слизь и протоплазма, в которой все потенции и ипостаси сыновей зыблются. Так что в «Братьях Карамазовых» осуществляется артельный Эдипов комплекс по-русски — артелью сыновей.

Если Федор Павлович Карамазов — Кронос, хтоничен, то в структуре романа аналогичная ему по трансцендентности уровня светлая ипостась — старец Зосима. Однако и он, быть может, в прошлом **Карама**зов (=**Черно**мазый, т. е. дьявол, Вельзевул), великий грешник (есть на то намеки, да и труп его смердел карамазовской гнильцой) — но тот, о преображении которого небеса ликуют, ибо много жизни и грязи собой в свет и небеса зацепляет и возносит, мощно просветляя материю, как бодхисаттва. Так что отец Карамазов — это, может, полпути к Зосиме. Что Митя таков — уже три четверти пути к Зосиме—это очень очевидно.

И выходит, что «Житие великого грешника» осуществлено-таки Достоевским в «Братьях Карамазовых», но не монологично (как задумал он серию романов, которые должны бы последовательно изобразить путь одного персонажа, допустим, Алеши) — к этому он, как показал М. М. Бахтин, был неспособен, — но так, что развернуты в одновременности разные ступени и ответвления этого пути, разные эпизоды и ипостаси этого Жития, — и они реализуются хором и полифонией всех персонажей и ситуаций. Так что это месса страсти по Теодору[1] —

[1] Имя Федор — стяженное — Theodoros — божий дар.

и именно в присущей ему диалогической, незавершенной, открытой и вопрошающей манере. К этому же, титаническому, уровню относятся Свидригайлов, Ставрогин, Версилов, но все они более сухи и социальны, более плоски. Ставрогин больше огонь адский, Люцифер (*лат.*-светоносный), блестящий, анти-Аполлон—и столь красив потому. Но он уже с отрезанной пуповиной хтонической (нет той силы жизни, что в узловатом пне Федоре Павловиче) и ходит как Агасфер, ввязавшись в социально-кесарев уровень, а здесь ему неуместно и худо, не рыба в воде, в отличие от Петра Степановича Верховенского. И Свидригайлов более гладок (недаром в фамилии нечто от шляхетского Ягайлы слышится и все поведение его в романе рыцарственно), бронированный ящер, тучен, чаден и кровян, тяжек, и нет ему подачи влаги-сыри и силы жизни, и потому тянет его в подземелье Аида (паук на том свете), и он, безнадежно-сухой, в окружении наружной Петербургской сыри (ливень-потоп в ночь его самоубийства) в этом океане примордиальных космических вод, опускается на дно: стреляется и огнем возвращает себя в Тартар титанов. Хтонические мужские божества сопряжены, как титаны, с русской Геей, матерью-сырой землей. Недаром они не петербуржцы, околоземные, из всемирного пространства; а это для Петербурга—деревня. Они — помещики: Быков, Свидригайлов; Федор Карамазов — закоренелый провинциал. В Петербурге они — залетные, приезжие. И Ставрогин — первый в деревне: в малом городке его арена. В Риме он будет второй — там Кесарь первый... В Ставрогине, несмотря на весь его западный лоск, слышится неуемная никчемная сила русского удальца-атамана (он и есть атаман партии, ее мистический, а не практически-организационный глава), которой бы по Волгам да по Сибирям разметываться, а не на арене парламентско-политических казематов игроком заделаться. И что ему мелкие женщины Лебядкины иль Елизаветы? Он за борт ее бросает в набежавшую волну. И себя туда же.

Этот, хтонический пласт персонажей — полюс Огне-Камню = Олимпу, его социальной, созидательно-организующей цивилизаторской зевесовой работе. Он — сверхсоциален и трансцендентен. И самая многосмысленная непонятность принадлежит героям этого плана — сфинксы они. А сфинкс — льво-дева: хтоничен, как женщина, и в то же время солнечен (лев). В нем в одной плоти сошлись ясное и черное солнце. И персонажи эти гуляют по роману средь нравственно метафизических проблем, что мучают еще человеков, вроде Раскольникова, Шатова иль даже Кириллова, — как Крокодил Чуковского по улицам Петрограда. Для них нет нравственно-метафизических проблем, ибо они сами — сплошная метафизика и оплотившаяся трансценденция. В них — додуховное состояние Целого, синкретическое, до

распадения на материю и дух. Хотя они и рассуждают иногда, но так, левой ногой играючи, для них проблем нет; это все бирюльки в сравнении с той атлантовой тяжестью бытия, что им выносить приходится. Кронос ведь поболее да поглубже Зевеса и более его ведун, ибо тот только огнесвет ведает, а этот нюхом чует вещество, матерью и многое, «что и не снилось вашей философии» (по словам Гамлета другу Горацио). И от слизи — жизнь, как здоровая грязь в «Что делать?» Чернышевского (хотя гнилая грязь, может, еще более метафизична и жизнеродна).

Так что, пожалуй, Федор и Петр, Крон-Хтон и Камень-Кесарь, не могут противостоять друг другу, ибо принадлежат разным уровням, состояниям Целого. Федор сопряжен с эоном титанов, и под ним Хаос шевелится и пульсирует его протоплазма. Им, Петру и Федору, взаимно нет друг до друга дела, они лишь косясь, друг на друга поглядывают[1]. И недаром Федор Достоевский свое имя, т. е. имя Бога-Творца мира своих героев, даровал именно отцу Карамазову, тем самым наиболее приблизив его к самому центру Психо-Космо-Логоса на его достославный лад (церковнославянский префикс **досто-**, как и **препо-**, — означают превосходную степень качества, суть приставки для эпитетов божества). А что Ставрогин — того же уровня существо, что и Федор Павлович, который в перспективе — Зосима, и в том сюжетном обороте проступает, когда он идет на исповедь к Тихону, т. е. только этот может его понять, у них общий язык, ибо одноуровневы они. Ведь даже Иван Карамазов в разговоре с Зосимой — дитя, сосунок, не на равных. А Ставрогин может на равных, ибо не рассудочно лишь грешит, как Иван—сухонький, чистенький, так что его, для полноты осуществления этой потенции в Космосе Достоевского, понадобилось оросить, осырить Смердяковым, — но согрешил по живому и задел бытие за живое.

В романных мирах слой хтонических как жизнеродность, как первое темное влажное небо первичных космических вод, небо Варуны-Урана, облегает пространство всех последующих сюжетов, персонажей, светил, воз-духов и их ношений = отношений, конфликтов-аффектов, которые, кесари и светры, — все внутри первых находятся и совершаются. Во всяком случае, это — силовое поле, откуда волны, пульсация сил и поползновений, завод и затея всех сюжетов в романах: от Ставрогина — катаклизм «Бесов», от Федора Павловича — миро, которым мазана карамазовщина и по составу, и по динамике: в нем узел всех их стра-

---

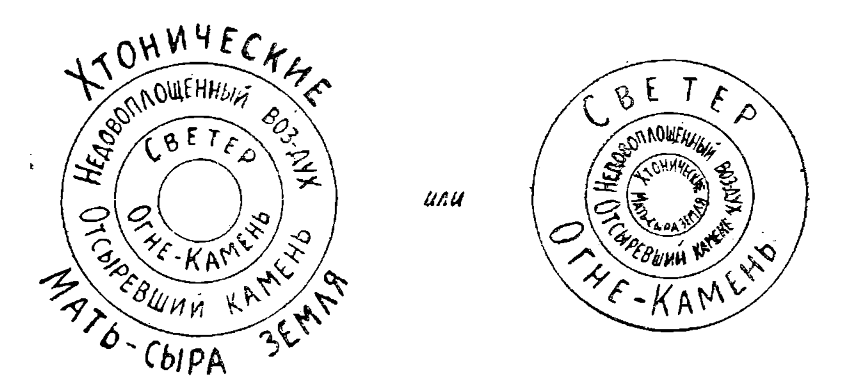
[1] Камень-Кесарь есть уже обогненная земля, высушенная и уплотнившаяся в железо и рассудок, плотный атом, предполагающий вокруг себя разреженное пространство, пустоту, небытие — место для света, ветра, воздуха: камень есть земля, материя, ориентированная на **воз-дух**, тогда как масса, из которой хтонические, титаны, — нерасчлененно сырая, безвидная (безидейная), непрерывная протяженность (тогда как камень — воздух есть пунктир: бытие — небытие, завелась дискретность как принцип склада Целого).

стей, поползновений и соблазнов. От Версилова—Подросток, и весь его мир и план внутри версиловского завода располагается, им предопределен. И Свидригайлов предстает перед Раскольниковым как некое допотопное диво, на которое этот, как гуси на гром, приподымает голову, куда ему приходит: «А ведь Свидригайлов — тоже выход...» Еще бы! В такие глубины и пространства, которые сухому девственнику старообрядцу-диакону и не снились.

Так может быть представлен Космос Достоевского[1]. Но по завершении этого дела видишь, что при таком подходе провалилась куда-то вся нравственная и духовная проблематика — не улавливается им, наверное, так же, как в сфере кантова теоретического разума, прикосновенного лишь к природе и необходимости, — неисповедима остается свобода воли и этика, личность и «я». И это — загвоздка для сведения концов с концами в дальнейшем обдумывании и проникновении в Целое Психо-Космо-Логоса, из которого здесь отщеплен лишь Космос.

---

[1] Можно попытаться изобразить иерархию ролей в некоторой схеме. Если Целое есть Сферос, то уровни в нем могут видеться как концентрические сферы, причем каждая — двоична, в паре противоположностей.



В первой схеме мир — во чреве хтонических, как Иона в ките. А можно и обратно: узреть мир как эманацию из пульсирующего недра, развертывание и распускание. Человеческий уровень выходит промежуточный: его спирают (или растягивают) с одной стороны хтонически-природные и мать-сыра земля (которая у Достоевского почти отсутствует, нулева), а с другой — духовно-исторические энергии.

УДК-882

А. М. КУКАНОВ

К ПРОБЛЕМЕ ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСТВА В «РУСЛАНЕ И ЛЮДМИЛЕ» ПУШКИНА И РОЛЬ РАДИЩЕВСКОГО НАЧАЛА

«Покаместь жалуюсь тебе об одном: как можно в статье о русской словесности забыть Радищева? Кого же мы будем помнить? Это умолчание не простительно ни тебе, ни Гречу—а от тебя его не ожидал». *(Из письма А. С. Пушкина к А. А. Бестужеву.)*

Идейно-творческое развитие Пушкина после лицея и вплоть до его южной ссылки характеризуется стремительным нарастанием в нем (развитии) освободительных тенденций. Эти тенденции, как известно, нашли свое яркое воплощение в вольнолюбивой лирике поэта. Автор «Вольности», «Деревни», «Сказки. Nöel», послания «К Чаадаеву» и других произведений прочно и окончательно встал на тот путь, который наметил «первый прорицатель» народной свободы — Радищев[1]. Поэт открыто провозгласил необходимость «разбить изнеженную лиру», поставил своей целью «воспеть свободу миру» и «на тронах поразить порок», определил себя трибуном и «другом человечества», который не может мириться с губительным и позорным существованием крепостного строя. И в эти годы, и позже Пушкин постоянно обращался к героическому облику первого вольнолюбца, писателя-борца, мыслителя и поэта Радищева.

---

[1] См. подробно в нашей работе «Вольнолюбивая поэзия Пушкина 1817—1820 гг. в свете радищевских традиций», сб. «Русская и зарубежная литература», Саранск, 1967.

Стремясь стать «с веком наравне», вольнолюбивый поэт соизмеряет свой духовный горизонт с тем, что сделал для России Радищев. И не один Пушкин делал это. К подвигу и наследию автора «Путешествия из Петербурга в Москву» были обращены и взоры будущих декабристов.

Воздействие радищевских идей и принципов сказалось на общественном и нравственном пафосе литературного движения первых десятилетий XIX в. Немало его образов, жанров и формул вошло в литературный обиход пушкинских современников. У Радищева многие писатели учились, но каждый по-своему[1]. В различных жанрах поэзии, прозы, драматургии можно заметить, как часто и настойчиво пробивается в них радищевская гражданская интонация. Эта интонация стала как бы живым ферментом в настроениях передовых кругов русского общества, органической и неотъемлемой частью их сознания и всей русской действительности 20—30-х годов. Этим и объясняется тот факт, что юный Пушкин еще на лицейской скамье хорошо знал эпические произведения Радищева («Бова», «Песнь историческая» и др.) Наряду с другими творческими школами, он рано прошел школу певца вольнолюбия. Все это, несомненно, благоприятствовало идейному и художественному развитию поэта, который смог уже на первых этапах зарождавшегося декабристского движения создать яркие произведения огромного общественного звучания и, вслед за Радищевым, навсегда завоевать русской поэзии освободительную мысль и привить ей революционное чувство, проникнутое социальным протестом. Но наследие революционного писателя, его жизненный и творческий подвиг помогли Пушкину открыть не только новую сферу для литературы,—они окрасили все его миросозерцание, определили все его общественные, философские и художественные искания. Без радищевской традиции, ставшей могучим идейным катализатором всей русской жизни 20-х годов XIX в., нельзя в полной мере понять и верно оценить необычайный взлет поэтического таланта Пушкина, быстрое преодоление им консервативных течений эстетической мысли и одержать выдающиеся победы на пути к реализму. Одной из этих творческих побед юного поэта была его поэма «Руслан и Людмила». Она открыла не только блистательный путь развития самого поэта, но и совершила революционный переворот в повествовательных жанрах.

Современная Пушкину критика, последующая литературоведческая наука не раз останавливали свое внимание на «Руслане и Людмиле», пытаясь уяснить истоки, смысл, оригинальность и

[1] См. кн.: Вл. Орлов, «Радищев и русская литература», СП, Л. 1952.

значение знаменитой поэмы[1]. Попытки эти были, однако, неудачными.

Дооктябрьское и долгое время советское пушкиноведение занималось главным образом поисками непосредственного литературного или фольклорного источника «Руслана и Людмилы». Сравнивая пушкинскую поэму с произведениями далеких и близких его предшественников, искали сходных мотивов, образов, эпизодов, фразеологических и лексических совпадений. Среди предшественников Пушкина в жанре поэмы назывались имена Гомера, Ариосто, Буало, Виланда, Вольтера, Богдановича, Карамзина, Радищева, Жуковского и др. Вся эта работа привела исследователей к признанию ее бесплодности. Формально-эмпирический подход к проблеме творческих связей, по-видимому, и побудил Б. В. Томашевского заявить, что русские сказочные поэмы конца XVIII и начала XIX в. являются произведениями «достаточно давнего происхождения» и никак не связаны с «Русланом и Людмилой». Полемически заостряя свою мысль, он категорически утверждает, что между сказочными поэмами начала века и «Русланом и Людмилой», «не было *прямой преемственности,* и *традиция* подобных поэм *оборвалась.* Пушкин, ставивший своей задачей отразить в поэме дух современности, не мог (?) уже писать с оглядкой на своих предшественников»[2].

Лучшим опровержением мнения Б. В. Томашевского и доказательством того, что богатырские, сказочные и комические поэмы XVIII и начала XIX в. были во времена Пушкина живым явлением литературной жизни, могут служить показания самих современников поэта и его собственные признания. Так в журнальной полемике 20-х гг., связанной с оценкой «Руслана и Людмилы», часто называются многие русские поэмы XVIII — XIX вв. как исходные и родственные пушкинскому произведению. Пренебрежительное отношение исследователя к сказочным поэмам конца XVIII — начала XIX в., в которых он выделяет как главное качество бесцельное «балагурство» и «шу-

---

[1] Ж. «Полемика» 20—30-х гг. XIX в. вокруг «Руслана и Людмилы» в главных извлечениях дана в сб-ке «Русская критическая литература о произведениях А. С. Пушкина», ч. I, собрал В. Зелинский, изд. I-е, М., 1894, изд. 2-е. М., 1897. Основ. дореволюц. работы: П. В. Владимиров «Происхождение «Руслана и Людмилы» А. С. Пушкина». Университет. известия, Киев, 1895, № 6, ч. II; В. В. Сиповский «Руслан и Людмила» (К литератур. истории поэмы), сб-к. «Пушкин и его современники», вып. IV, СПб, 1906; Н. И. Черняев. Критич. статьи и заметки о Пушкине, Харьков, 1900; П. Н. Шефнер «Из заметок о Пушкине» в сб-ке «Памяти Л. Н. Майкова», СПб, 1902.

[2] Б. Томашевский, «Пушкин», кн. I (1813—1824), изд. АН СССР, М.-Л., стр. 306. Курсив здесь и далее принадлежит автору данной работы.

товство», является результатом недооценки им особой роли смеха в литературном процессе. Б. В. Томашевский не считается с эстетическими вкусами и оценками самих участников литературного движения 10—20-х гг. XIX в. Так, соратник Пушкина по «Арзамасу» К. Батюшков в своей знаменитой «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» (в обществе любителей русской словестности, в Москве, в 1816 году) оценивал поэму Богдановича «Душеньку» как «первый и прелестный цветок легкой поэзии на языке нашем, ознаменованный истинным и великим талантом...»[1].

Сам Пушкин был ревностным читателем ирои-комической литературы XVIII в. В восьмой главе «Евгения Онегина» (черновой текст) поэт вспоминает любимые книги и то время, когда он «читал охотно Елисея, а Цицерона проклинал». Известно также, что в те же годы Пушкин с особым вниманием и разборчивостью относился к жанру сказочной и комической поэмы как в русской, так и в европейской литературе. Об этом свидетельствует его прямое признание в незавершенной поэме «Бова», где он в качестве своих учителей в жанре поэмы называет Радищева и Вольтера[2].

Стремление Б. В. Томашевского раскрыть новаторскую сущность пушкинской поэмы и обнажить несостоятельность эмпирического изучения внешней схожести между «Русланом и Людмилой» и рыцарскими волшебными поэмами понятно и закономерно. Однако постановка этой задачи сопровождается явной недооценкой предшествующей художественной традиции в жанре сказочной поэмы. Поэтому нельзя согласиться с теми, кто замалчивает эту слабую сторону в монографии Б. В. Томашевского и предлагает признать, без всяких оговорок, избранный в ней путь «наиболее плодотворным решением проблемы» как в освещении народности, так и новаторства в поэме «Руслан и Людмила»[3]. Нельзя забывать о том, что само новаторство и оригинальность Пушкина в жанре поэмы не могут быть правильно поняты вне связи с большими традициями русской и зарубежной литературы.

Если искать примеры более верного в методологическом отношении подхода к изучению поэмы «Руслана и Людмилы», то следует назвать в первую очередь «Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века» А. Н. Соколова, где проблема наследования жанровых традиций и новаторство в

---

[1] К. И. Батюшков, сочинения, вступ. ст. Л. А. Озерова, М., 1955, стр. 383.

[2] Соотносительный анализ радищевской поэмы «Бова» и пушкинской одноименной поэмы см. в нашей работе «На радищевских путях» в сб. «Из истории русской и зарубежной литературы», Саранск, 1964, стр. 10—72.

[3] См.: В. Б. Сандомирская. Поэмы, в кн.: «Пушкин. Итоги и проблемы изучения», изд. «Наука», М.-Л., 1966, стр. 363.

развитии русской поэмы рассматриваются в неразрывной связи с общим литературным процессом и общественным движением эпохи.

Поэма Пушкина возникла как результат длительных поисков большой эпической формы в русской и мировой литературе. Победу поэта в жанре сказочной поэмы нельзя свести исключительно к личному успеху Пушкина, у которого, по мнению Б. В. Томашевского, «непосредственным предшественником» был «только Жуковский с его замыслом поэмы «Владимир»[1]. На самом деле «Руслан и Людмила» как литературное явление эпохи синтезирует в себе большой опыт современников и предшественников; она опирается в своем содержании и поэтике также и на фольклорные жанры, в особенности на сказку и былину[2].

Накопленный сравнительный материал, сопоставительные наблюдения сами по себе еще не решают вопроса ни о происхождении «Руслана и Людмилы», ни о ее новаторстве. Вопрос этот может быть решен при условии, если мы верно определим идейно-эстетическую позицию Пушкина и художественную природу жанра его произведения. Родство разных элементов в пушкинской поэме и в произведениях его предшественников, заимствование деталей, отдельных «кирпичей» из литературы, из фольклорных и лубочных произведений можно искать и находить без конца. Весь вопрос в том, какова функция и каково новое качество всех этих элементов в целостном организме пушкинской поэмы. Только после этого можно будет правильно оценить место и значение в ней тех или иных традиций, которые преодолевались поэтом в самом творческом соревновании и борьбе. Говоря о своем отношении к литературным группировкам своего времени, Пушкин писал: «...Каюсь, что я в литературе скептик (чтоб не сказать хуже) и что все ее секты для меня равны, представляя каждая свою выгодную и невыгодную сторону. Обряды и формы должны ли суеверно порабощать литературную совесть.»[3]. Эта мысль очень важна для понимания и оценки эстетической позиции поэта в 20-х годах.

По своему мироощущению, философско-эстетической концепции «Руслан и Людмила» — произведение бескомпромиссное и в то же время оно не является следствием частного или личного эксперимента талантливого поэта. Своими корнями поэма глубоко связана со всем ходом национального развития

---

[1] Б. В. Томашевский. Указ. кн. «Пушкин», стр. 299.

[2] См. об этом у Р. М. Волкова. Народные истоки поэмы-сказки «Руслан и Людмила» А. С. Пушкина. Ученые записки Черновицкого университета, т. 14, вып. 2, Львов, 1955.

[3] См. Письмо к издателю «Московского вестника».

А. С. Пушкин. Полное собр. соч. в десяти томах, т. VII, изд. АН СССР, М.-Л., 1951, стр. 71—72. В дальнейшем ссылки даются по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

и литературной борьбой конца XVIII и начала XIXв. По своей природе она как бы двуедина. Будучи насквозь полемичной, насмешливой, «Руслан и Людмила» в то же время дает и позитивное решение этой проблемы, которая волновала предшественников и современников ее творца. В поэме воплощено прошлое, ставшее легендарной, сказочной древностью.

В дореволюционном и в советском пушкиноведении (см. работы Д. Д. Благого, А. Н. Соколова) обращалось особое внимание на связь замысла поэмы «Руслан и Людмила» с эстетикой и художественными исканиями ранних романтиков, сентименталистов, участников «Арзамаса», с многократными попытками создать «Русскую поэму» на материале древней истории своей страны. Известен призыв Воейкова, адресованный Жуковскому:

Напиши поэму славную
В русском вкусе повесть славную:
Будь наш Виланд, Ариост, Баян![1]

У Жуковского был уже выработан план поэмы «Владимир». С таким же настойчивым пожеланием обращался к Жуковскому и Батюшков: «Пиши своего Володимира»[2].

Эту тему-идею подробно излагал Жуковскому арзамасец С. С. Уваров, который указывал на «эпоху нашего рыцарства» (до введения христианства), где, по его мнению, и следует черпать материал народных преданий. При этом советовал идти «не по следам Омера, потому что мы не греки, не по следам Тасса и Ариоста, потому что Тасс и Ариост писали для своего народа, но с их вдохновением»[3].

О возможности и необходимости создания эпической поэмы на материале русской истории говорил и Орест Сомов[4].

Все это свидетельствует о том, как в умах писателей и поэтов первых двух десятилетий XIX в. созревал план создания большого эпического произведения, которое выразило бы народное самосознание. Поистине необходимым был большой поэт-художник, который бы с передовых позиций своего времени, опираясь на лучшие традиции, дал поэтическое освещение прошлого. Таким художником и стал Пушкин — творец «Руслана и Людмилы», обратившийся к легендарной эпохе русского рыцарства. В этом стремлении подкреплял Пушкина и его учитель в жанре поэмы А. Н. Радищев, у которого он брал творческие уроки в пору создания сказочной поэмы «Бова». Обозревая обширные пространства древней России, восхищаясь ее героическими страницами, Радищев особо выделял князя

---

[1] Ж. «Вестник Европы», 1813, ч. XVIII, № 5—6, стр. 28.

[2] К. Батюшков, соч., т. III, СПб 1886, стр. 99.

[3] «Чтение в Беседе любителей русского слова». Чтение XVII, 1815, стр. 64—65.

[4] «О романтической поэзии. Опыт в трех статьях», соч. Ореста Сомова, СПб, 1893, статья III, стр. 83—84.

Владимира, который создал мощную державу и «в граде Киеве престольном княжил в блеске сана над обширным царством Русским»; он всегда был в окружении «славных рыцарей Российских». Потому-то его имя вместе со славными сподвижниками сохранилось в «памяти потомства» и «живет в Несторе и в сказках»[1], т. е. в истории, в летописях и народном творчестве.

Таким образом выбор темы был подсказан Пушкину литературной традицией прошлого и творческими исканиями его современников.

Но возникновение эпического шедевра Пушкина связано не только с позитивными замыслами его современников и предшественников, но и с той негативной, очистительной работой, которую провела русская литература в конце XVIII и начале XIX века.

Наследники классицизма и сентиментализма продолжали действовать в отечественной словесности первых десятилетий; они меньше всего думали о «мирном сосуществовании». Появились и романтики, по-своему продолжавшие сентиментализм; появились и неоклассицисты.

Острая и непримиримая борьба за так называемый «новый слог» длилась по меньшей мере десять-пятнадцать лет. Пушкин, как известно, с большой охотой участвовал, наряду с другими арзамасцами, в «похоронах» литературных консерваторов из «Беседы губителей русского слова». Напряженная схватка сначала между «шишковистами» и «карамзинистами», потом между «Беседой» и «Арзамасом» не была абстрактным спором за судьбу отдельных слов в их лингвистическом истолковании. Это было сражение за новый поэтический стиль, новый повествовательный слог, связанный с конкретными жанрами, которые претендовали выразить исконное национальное начало и народный взгляд на прошлое.

В силу специфических особенностей развития русской литературы в XVIII веке и в первой четверти XIX в. у нас больше всего культивировались поэтические, стихотворные жанры. Особое место занимала эпопея, героическая поэма. Старая классицистическая поэтика героической поэмы, как и многих других жанров «высокого штиля», уже изжила себя к концу XVIII — началу XIX в., но эпигоны классицизма, архаисты пытались возродить ее в 10—20-х годах XIX в. В свет выходили громоздкие и искусственные «Александроиды». «Суворониды» и пр. Участники «Арзамаса» неустанно потешались над этими произведениями, остроумно компрометировали их и выставляли на

---

[1] А. Н. Радищев. Полное собр. соч., т. I, изд. АН СССР, М.-Л., 1938, стр. 32. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием темы и страницы в скобках.

всеобщее осмеяние. Так, поэма «Петр Великий» Шихматова была встречена убийственной эпиграммой Батюшкова:

Какое хочешь имя дай
Твоей поэме полудикой:
Петр Длинный, Петр Большой, но только Петр Великий
Ее не называй[1].

В борьбе двух лагерей — шишковистов и карамзинистов — приобрела особое значение сатирическая и пародийная литература. Ее жанры (главным образом стихотворные) разнообразны: послания, эпиграммы, поэмы, песни и т. п. Воинствующая «Беседа», проповедывающая в литературе антиисторические принципы, вызвала к жизни своего антипода — «Арзамас», комическое, полушутовское объединение, которое во всем представляло собою пародию на угрюмую «Беседу» и на архаическую Академию. Театрализованные заседания «Арзамаса», на которых произносились пародийные речи и зачитывались комические произведения, постоянная полемика и борьба противостоящих группировок создавали благоприятную атмосферу для появления многообразных произведений травестийного, иронического и памфлетного характера. Само обилие и распространенность шутливых, смеховых жанров в 10-х и 20-х годах XIX в. говорит о их жизненности. Однако революционизирующая и созидательная роль этих произведений в формировании нового художественного метода, в становлении реалистических стилей и жанров в нашей науке до конца еще не осмыслена[2].

Между тем именно здесь истоки многих пушкинских открытий, нашедших свое первое законченное воплощение в его «Руслане и Людмиле». «Бова», «Городок», «Тень Фонвизина», «Пирующие студенты», «Сказки. Nöel», разные послания, эпиграммы, имеющие конкретных адресатов — все это было своеобразной предысторией и творческой колыбелью пушкинской поэмы, поэтическая смелость и новаторство которой кажутся на первый взгляд необъяснимыми.

Расцвет пародийного творчества требовал высокого искусства перевоплощения, мастерства в изображении стилевых приемов разных писателей. Позднее Пушкин справедливо подчеркивал, что пародии — это особый род шуток, который «требует редкой гибкости слога», а «хороший пародист обладает всеми слогами» (VII, 147). Сами условия лицейского и послелицейского периода, обстановка литературной борьбы учили поэта

---

[1] Эпиграмма и сатира. Из истории литературной борьбы XIX века. Сост. В. Орлов, т. I, М.-Л., 1931, стр. 39.

[2] В этой связи огромное теоретическое и методологическое значение приобретают работы М. М. Бахтина о Достоевском, о Рабле, его статьи о возникновении и особой функции романного слова. (См. «Слово в романе», ж. «Вопросы литературы», 1965, № 8; «Из предистории романного слова», в сб. «Русская и зарубежная литература», учен. записки Мордовского госуниверситета, вып. 61, Саранск, 1967).

постигать тайны разных стилей, владеть «всеми слогами», жанрами, творческими манерами. И следует сказать, что в эти годы Пушкин нигде не достигал такой естественности, жизненности, многопланности, как в своих шутливых, полуиронических и сатирических жанрах. Так, юный Пушкин, наряду с Батюшковым, автором сатирического послания «Видения на брегах Леты», создает остроумное произведение «Тень Фонвизина», в котором каждый из писателей-современников, а также сатирик XVIII в. даются в том ключе, в том стилевом тоне, который характерен для их произведений. Например, сам Фонвизин предстает перед нами (в духе его «Послания к слугам моим»), как «русский весельчак», «насмешник», человек проницательного ума.

Из всех поэтов мира особым расположением пользуется у Пушкина кумир Радищева — «сын Мома и Минервы» — Вольтер. Он привлекает его своим вольнолюбием, остротой мысли и многосторонностью поэтического таланта. Поэтому Вольтер включается в главную цепь мирового искусства, как преемник многовековых традиций.

Обильная пародийная и комическая литература, представленная двумя лагерями, выражала собою не только идеологические пристрастия, но и столкновение борющихся стилей, художественных методов. Живые, развивающиеся стили не только отражали жизнь, но и изображали себя, сами становились объектом художественного воплощения. В этих условиях слово приобретало необычайную гибкость, емкость и многозначность. Ни в один другой период истории русской литературы не было столь острых и жизненно необходимых форм стилевой и языковой борьбы. Сама общественная и литературная жизнь как бы приглашала всех писателей показать и испробовать свой слог и высмеять ограниченность, уродливость другого слога, претендующего на право выражать национальный дух.

В. В. Виноградов, указывая на отличительную особенность пушкинского таланта, справедливо писал: «Художественное мышление Пушкина — это мышление литературными стилями»[1]. Следует только заметить, что подмеченное свойство пушкинского мышления является характерной особенностью всей эпохи 10—20-х годов XIX века, когда в литературных боях великую освободительную и корректирующую роль играли пародийные жанры.

Пушкин рано понял односторонность и узость эстетической позиции как сторонников воинствующего классицизма, так и наследников сентиментализма и первых зачинателей русского романтизма. Неудивительно, что его «Руслан и Людмила» нацелена как против эпигонов классицизма, так и против сентиментализма и консервативного романтизма. Выбор правильного

[1] В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., Гослитиздат, 1941, стр. 484.

пути был нелегким. Необходим был надежный, выверенный ориентир. Легко было сбиться на ложный или боковой путь развития литературы.

Пушкин не сбился. Поклонник Радищева и Вольтера, «друг человечества», участник преддекабристских литературных объединений, он стал на путь освоения вольнолюбивых и критических традиций в русской и мировой литературе. Об этом свидетельствуют самые ранние его искания в жанре поэмы («Бова», «Монах»). Они были связаны с освоением творческого опыта Радищева и Вольтера. Стремление поэта «сравняться с Радищевым» в создании сатирической поэмы-сказки не прошло для него бесследно. Хотя юношеское произведение «Бова» осталось незавершенным, оно, тем не менее, было серьезной попыткой Пушкина осознать и применить поэтические принципы Радищева, Вольтера и их предшественников в жанре поэмы.

Как уже отмечалось, некоторые исследователи, например, Б. В. Томашевский, отрицают связь «Руслана и Людмилы» с какими-либо традициями в русской и европейской литературе. Другие литературоведы, например А. Слонимский, не отвергая открыто предшествующих традиций, признавая даже некоторую зависимость «Руслана» от «Душеньки» Богдановича, «богатырских» поэм Н. Львова, Н. Радищева-сына, от Ариосто и Вольтера, в своем увлечении и преклонении перед талантом поэта по существу исключают всякую закономерность в появлении поэмы и относят ее новаторскую сущность только на счет стихийной фантазии и лиризма Пушкина. Исследователь утверждает: «...Вольный лиризм и свободная игра фантазии, не управляемой ничем, кроме внутреннего субъективного чувства, — вот что составляет душу «Руслана», всю его прелесть»[1].

Это благоговение перед «вольным лиризмом» и «игрой фантазии», будто бы «не управляемой ничем», мало что может прояснить в художественной структуре и жанровой природе пушкинской поэмы. На деле творческая фантазия Пушкина хорошо согласуется с тем жанром, который больше всего соответствовал его революционому и диалектическому мышлению. Мысль поэта искала творческого простора и останавливалась на тех произведениях, которые нетерпимы были ко всякого рода догматическим канонам как в области стиля, так и в самом жанре.

Известно, что формирование Пушкина — мыслителя и художника совпало с мощным подъемом русского национального самосознания и одновременно со всесторонним кризисом жанрово-стилевой системы классицизма. Уровень исторического мышления, освободительные идеи и небывалый взлет патриотического сознания в русском обществе того времени не могли уже мириться с архаическими, окостеневшими жанрами так на-

[1] А. Слонимский. Мастерство Пушкина, М., 1959, стр. 194.

зываемого «высокого стиля». Особенно не соответствовали задачам нового времени такие жанры (ранее считавшиеся ведущими), как героическая поэма и эпопея. Мы уже знаем, какому осмеянию подвергались эти жанры в десятых—двадцатых годах XIX в. Однако в русской и европейской литературе существовали и другие эпические и повествовательные произведения, которые высмеивали всякую односторонность, уродливость, догматизм в жанрах прямого и высокого стиля; такие произведения находились как бы в постоянном движении, боролись и развивались. Их созидательное значение в литературном процессе до последнего времени почти не учитывалось. Только в работах М. М. Бахтина, базирующихся на изучении многовекового опыта развития литературы античной, средневековой и Возрождения, проливается свет на особую роль так называемых «серьезно-смеховых» жанров в подготовке реалистических стилей и ведущего жанра современной эпохи-романа.

Литературный процесс в России конца XVIII — начала XIX в. подтверждает эту закономерность. Возникновение поэмы «Руслан и Людмила» и ее блестящий триумф в 20-х — 30-х годах XIX в. являются наглядным доказательством этого явления. Генетически и типологически связанное с радищевской поэмой «Бова», пушкинское произведение (как и предшествующее радищевское) относится к широкому кругу серьезно-комических и травестийных жанров. Одной из разновидностей этого общего типа произведений и была широко известная рыцарская сказочная поэма. Яркие образцы ее связаны с именами Боярдо, Ариосто, Тассо, Виланда и многих других писателей. Пушкин, ориентируясь на Радищева и Вольтера, в свою очередь с радостью подчеркнул родство последнего с поэтами Возрождения, называя Вольтера их наследником.

Все это свидетельствует о том, что Пушкин в своем художественном сознании просматривал «даль веков», взвешивал поэтический опыт многих поколений. Он сам неоднократно в этом признавался. Его близкие друзья, которым поэт доверял свои творческие тайны, подтверждают всемирную осведомленность Пушкина, его следование европейским и русским традициям. Так, В. Кюхельбекер еще в 1818 г., за два года до окончания «Руслана и Людмилы», называет творца поэмы одновременно «огненным» и «чувствительным» «певцом любви и доброго Руслана». Лицейский друг поэта предвещает ему «венец Ариоста и Парни, Петрарки и Бояна»[1]. Как видим, легендарный певец древней Руси Боян не противопоставляется здесь знаменитым европейским поэтам, а ставится в один ряд с ними. Разумеется, во всем этом нельзя усматривать какое-либо примитивное подражание, заимствование готовых сюжетов, эпизо-

[1] Послание «К Пушкину и Дельвигу», «Сын отечества»,», 1818, ч. XI, № 33, стр. 129—130.

дов, ситуаций. Сюжетная основа «Руслана», в общих принципах связанная с национальными преданиями, русской историей и сказочной стихией, является творческим созданием самого поэта. Все попытки в духе старого литературоведения найти исходный образец или так называемый «источник» для «Руслана» в литературе или фольклоре на протяжении полутора веков кончались полной неудачей и характеризовали только механистичность мышления самих исследователей.

В этой связи поучительной представляется нам полемика Б. В. Томашевского, который сам отдал известную дань компаративизму, с М. Н. Розановым по поводу статьи последнего «Пушкин и Ариосто»[1]. Справедливо показывая несостоятельность многих примеров внешнего сближения пушкинской поэмы и «Неистового Роланда», подчеркивая новаторство русского поэта, Б. В. Томашевский, однако, совершенно обходит вопросы преемственности, усвоения и развития прогрессивных традиций в литературе. Нет необходимости отрицать и разностороннее прогрессивное воздействие выдающегося памятника эпохи Возрождения «Неистового Роланда» на всех крупнейших поэтов Европы. Борясь с формалистической логикой компаративизма, мы не можем отвергать глубинные связи между писателями одной страны или разных стран, одной эпохи или разных эпох; мы не должны игнорировать законы литературного процесса, сложные пути развития жанров. Вклад Ариосто в развитие такой поэтической повествовательной формы, как сказочная поэма, очень значителен. Поэт-гуманист создал в своем роде яркий образец, художественную модель, в которой слились воедино широкое и жизнерадостное восприятие мира, героический эпос и сказочная фантастика, лирика и тонкая ирония, многотонность и красочность повествования. Сама манера ведения непринужденного рассказа, включающего в себя насмешливо-критическое изображение прошлого (см. описание подвигов средневековых рыцарей), обращения к читателю, лирические отступления и вторжения в современность, игривость и шутливость в мотивировках поступков героев, травестирование отдельных ситуаций галантных романов, — все это в поэме феррарского поэта открывало необычайные возможности для повествовательных жанров. Этим, очевидно, и объясняется многовековый устойчивый интерес к произведению итальянского художника со стороны таких разных и всемирно известных поэтов, как Сервантес, Шекспир, Тассо, Вольтер, Лафонтен, Байрон и Пушкин. Не случайно автор «Руслана и Людмилы», защищая линию развития легких, шутливых и полушутливых произведений в полемике с врагами и друзьями, ссылается на опыт Ариосто.

Поздние искания Радищева и ранние эпические произведения Пушкина связаны с общеевропейской традицией. Радищев-

---

[1] Томашевский. Указ. кн. «Пушкин», стр. 360—364.

ская поэма «Бова» и пушкинская поэма «Руслан и Людмила» соотносительны между собой по типологическому признаку. Оба произведения наследуют общие характерные свойства так называемой «рыцарской сказочной поэмы», развивавшейся на протяжении веков, от Ариосто до Вольтера. Используют они также и опыт русской ироикомической и шутливо-богатырской поэмы.

Входя в еще более широкий поток, по слову М. М. Бахтина, серьезно-смеховых жанров, этот вид поэмы закрепил за собою характерные особенности, присущие всем полукомическим и полутравестийным произведениям. Первой особенностью таких произведений, замечает исследователь, является то, что для них исходным моментом осмысливания и оформления действительности служит злободневная *современность;* серьезное историческое, миф или предание, даются в них без всякой эпической и трагической дистанции, на уровне сегодняшнего дня; герои как бы действуют и говорят в зоне непосредственного и часто фамильярного контакта с незавершенной современностью. Вторая отличительная черта, связанная с первым признаком, состоит в том, что жанры серьезно-смехового творчества глубоко *критически* воспринимают предание, историческое прошлое, опираются на свободный вымысел и личный опыт. Третья их примета — это подчеркнутая *многостильность,* разноголосость всех жанров, сознательное нарушение одностильности (или так называемого «единства стиля»), совмещение высокого и низкого серьезного и смешного. Определяющей чертой подобных произведений является также пародийно-комическое отражение ими языка, стиля, сюжетов всех высоких и строго замкнутых жанров. Отсюда — неизбежное сожительство в них изображающего слова вместе с изображенным[1].

Все эти типовые признаки характерны и для изучаемых нами произведений Пушкина и Радищева. Подлинное (а не мнимое!) новаторство русских поэтов в жанре сказочной поэмы невозможно уяснить, минуя эти историко-литературные корни, веками утверждавшиеся идейно-художественные принципы. Конечно, Пушкин брал этот давно сложившийся жанр не в готовом виде; он его обновлял и совершенствовал в соответствии с идейно-эстетическими задачами, поставленными перед ним его временем. Равняясь на Радищева еще в лицейские годы, поэт продолжал в «Руслане» творчески развивать лучшие традиции сказочной поэмы и одновременно ниспровергать поэтические каноны классицизма и других течений конца XVIII — начала XIX века.

Двусторонняя природа пушкинской поэмы, ее высокий эпический идеал и пародийная полемичность, сплетение в ней героического и комического, серьезного и смешного, не была по-

---

[1] М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, СП., М., 1963, стр. 143 — 145.

нята как художественное целое, органически неделимое явление ни в дореволюционном, ни в советском литературоведении.

Еще В. Г. Белинский справедливо заметил о «Руслане», что «весь тон поэмы — шуточный». Но критик не придавал этому факту серьезного значения. Ему казалось, что юный поэт просто «чертил арабески и потешался их забавной странностью», и потому произведение в целом представлялось ему «шалостью» сильного, но еще «незрелого таланта»[1].

Многие советские исследователи также не придают принципиального значения юмору, иронии в пушкинском произведении; объясняют это «молодостью», «игривостью», «здоровьем» поэта. Существо поэмы видят в лиризме (А. Слонимский). Б. В. Томашевский в общих рассуждениях признает важную роль пушкинской иронии, но в конкретном анализе стилевых, так называемых «снижающих средств» поэмы, в которых воплотилась эта ирония, он по существу отрицает ее художественное и новаторское значение. Комическое начало в «Руслане» как бы не замечается, а просторечие, в котором оно выражено особенно наглядно, считается только «рецидивом шуточно-волшебных сказок начала века», т. е. чем-то второстепенным, не характерным, что «не определяло подлинного стиля» произведения[2].

Недооценка смехового качества в пушкинской поэме чувствуется и у Д. Д. Благого в его монографии «Творческий путь Пушкина», чем, на наш взгляд, и объясняется неверная оценка эпизода с «опрощением» Ратмира.

В работе А. Н. Соколова, отличающейся тонким и глубоким разграничением жанров, уделяется некоторое внимание и комическому в «Руслане», указывается на возможность установить «разные пропорции» в сочетании шутливого и серьезного. Но в понимании соотношения этих двух начал обнаруживается непоследовательность, противоречивость и определенная недооценка комического. В одном случае признается, что переплетение «серьезного и шуточного» в пушкинской поэме в ту пору приобретало «революционизирующий характер». В другом месте утверждается, что «серьезное» в поэме «скрадывается обилием шутливо-комических мотивов», что «преобладание сказочного элемента» и «слишком значительная роль шутливо-иронического тона» не дают «возможности «Руслану» стать вполне декабристской поэмой»[3].

Такое восприятие смехового начала и его наличия в высоком эпосе пушкинской поэмы не дает возможности понять во всей глубине тот художественный переворот, который совершил поэт в «Руслане и Людмиле». Из серьезно-смехового жанра, из

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, изд. АН СССР, М.-Л., 1955, стр. 366.

[2] Б. В. Томашевский. Указ. кн. «Пушкин», стр. 323.

[3] А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века, М., 1955, стр. 430, 429, 428, 441.

так называемой «шутливой сказочки», вырос новый тип повествования, какого еще не знала русская литература в предшествующие века. Поэма действительно открыла собою новый мир в эпическом искусстве слова. Поразительны были свобода и естественность в повествовании «Руслана», чего не достигал ни один поэт до Пушкина и при Пушкине. «Литература наша пробуждена была из летаргического сна», — говорил позднее П. В. Анненков, передавая непосредственное ощущение современников от выхода в свет пушкинского произведения. Появление поэмы «Руслана и Людмилы», по словам исследователя, «походило на неожиданный луч солнца, осветивший литературное поле, давно с ним не знакомое»[1].

Высокая степень поэтического совершенства, художественный скачок в развитии нового эпоса стали возможны потому, что Пушкин с позиции самого передового революционного мировоззрения, связанного в своих исторических истоках с Радищевым, подошел к решению проблемы народности, к глубокому пониманию национального прошлого, к верному постижению художественной и познавательной основы русского фольклора. Все это одновременно и нерасторжимо было связано с учетом и усвоением русской и европейской традиции в развитии серьезно-комических жанров.

«Руслан и Людмила» писалась на протяжении четырех или пяти лет. Страницы ее, испещренные, зачеркнутые и восстановленные, — это живые свидетели напряженной и упорной работы поэта. «Ни одна из поэм не стоила Пушкину стольких усилий, как та, которою он начинал свое поприще, — говорит П. В. Анненков. — Дни и ночи необычайного труда положены на эту сказочку, и мы знаем, что даже основная ее мысль, идея и содержание достались Пушкину после долгих и долгих исканий»[2].

Решая исторически назревшую задачу, получив «творческий заказ» от своих современников — написать эпическое народное произведение, в котором бы на уровне европейского искусства отразилась русская древность, передавался бы «русский дух»— Пушкин вслед за Радищевым вторично обращается к народной сказке. Сам выбор народной сказки и создание на ее основе эпопейного, героико-комического жанра есть открытый вызов сложившимся традициям и представлениям о высоком эпосе. Сказка не укладывалась в эстетическую систему классицизма, так как она, по мнению Ломоносова, «никакого учения добрых нравов и политики не содержит» и только своим «нескладным

---

[1] П. Анненков. А. С. Пушкин в Александровскую эпоху. СПб. 1874, стр. 130.

[2] Там же, стр. 135.

плетением на смех приводит, как сказка о Бове и большая часть французских романов»[1].

К сказке относились с презрением Кантемир и Сумароков. И уж, конечно, считалось недопустимым какое-либо сближение низкого, презираемого жанра с эпопеей или героической поэмой. Радищев одним из первых бросил вызов классицистической поэтике и на основе популярной демократической сказки пытался создать героико-комическую и сатирическую поэму «Бова». Насколько можно судить по «Вступлению» и «Первой песне», автор «Бовы» не отрицал существования в прошлом героических страниц и героев, достойных поэтического воспроизведения. Об этом свидетельствуют его обращения и к «царству Русскому» во главе с Владимиром и к «славным рыцарям Российским». Об этом же говорит и желание Радищева прославить подвиг Ермака, «душу велику» героя, возвеличить рыцаря Гвидона. Но одновременно писатель высмеивает искусственную героизацию исторического прошлого, пародирует описания рыцарских турниров, снимает «чародейную мглу» с легендарных времен. Опираясь на народную сказку, насыщая ее критическими элементами, используя опыт европейской сказочной поэмы, Радищев создал оригинальное стихотворное повествование, которое вызвало восхищение у молодого Пушкина, его единомышленников и резкое осуждение со стороны консервативно настроенной критики[2]. Стремление автора «Бовы» создать национально-самобытные формы эпического стиха, стиля и жанра, опирающиеся на традиции народной поэзии и народного языка, было встречено враждебно некоторыми даже неофициальными органами печати. Так, например, рецензент журнала «Цветник», имея в виду стихотворную поэму Радищева, писал: «Главнейшая погрешность» в произведении «есть та, что вместе с высокими славенскими словами перемешаны слова простонародные, низкие, которые никогда и в хорошем разговоре не употребляются. Не смешно ли бы было, если бы мы увидели на театре актера в древнем жреческом одеянии, а в мужичьей шапке, в рукавицах и в лаптях»[3].

Такова была сила впечатления и воздействия начала сказочной поэмы Радищева на охранительную критику 10-х годов XIX в. Адмирал Шишков решительно провозглашал: «важность слога, а особливо в нашей словестности, не терпит ничего простонародного»[4].

Конечно, за неприятием просторечия, живого разговорного языка в художественных произведениях скрывался не только

[1] М. В. Ломоносов, «Риторика», кн. I, гл. 8, § 152.

[2] Поэма «Бова» была опубликована в «Собрании оставшихся сочинений покойного Александра Николаевича Радищева» (ч. I, М. 1807).

[3] «Цветник», 1809, ч. I, № 2, стр. 276—277.

[4] А. С. Шишков. Сочинения и переводы, изд. императорской Российской академией, ч. II, СПб., 1806, стр. 258.

пуризм или отвлеченная забота о чистоте слога, но и страх реакционеров перед освободительными идеями. Недаром тот же А. С. Шишков так объяснял прогрессивные устремления писателей пользоваться народной разговорной речью: «Желание некоторых новых писателей сравнить книжный язык с разговорным, то есть сделать его одинаким для всякого рода писаний, не похоже ли на желание тех новых мудрецов, которые помышляли все состояния людей сделать равными?»[1]. Именно эта боязнь «сделать все состояния равными» и определила оценку «Бовы» Радищева со стороны консерваторов.

Популярный герой народной сказки и повествовательный слог поэмы Радищева, в котором ощутимы просторечные элементы, никак не устраивали литературных староверов. Этим, очевидно, и объясняется та эстетическая нетерпимость, которая не допускает при «жреческом одеянии» поэмы наличие «мужичьей шапки», «рукавиц» и «лаптей». Симптоматично, что через одиннадцать лет такую же оценку, почти теми же словами, дает «Житель Бутырской слободы» и поэме «Руслан и Людмила» Пушкина. Как известно, реакционный критик обвинил поэта в том, что он в своей поэме допустил грубые просторечные выражения (вроде: «всех удавлю вас бородою», «щекотит ноздри копием» и др.) и сравнил эту литературную «дерзость» с мужиком, который «с бородою, в армяке, в лаптях» «втерся» в Московское благородное собрание и закричал зычным голосом: «Здорово, ребята!»[2].

Однородные оценки (даже терминологически совпадающие) двух разных поэм, двух писателей, живших в разное время, не являются случайностью. Все дело в том, что и Радищев и Пушкин решали одну и ту же проблему, они были преемственно связаны.

Выдвинутая историческим развитием задача создания национально-самобытных литературных (лирических, драматических, особенно эпических) жанров не могла быть успешно решена без освоения устного поэтического богатства народа, без осмысления и воплощения его характера, без глубокого понимания его роли в судьбах нации. Со всей остротой встала проблема народности литературных жанров, проблема синтеза книжного языка и народной речи. В конце XVIII в. Радищев одним из первых понял насущную потребность русского просвещения, русской культуры покончить с многовековыми традициями феодального разобщения стилевых и языковых элементов. Проблема приобретала идеологический и политический характер. Ее разрешение писатель-революционер мыслил общедемократическим путем. Семинарист из «Путешествия», в полном сог-

---

[1] А. С. Шишков. Рассуждение о красноречии священного писания, СПб., 1825, стр. 61.

[2] «Вестник Европы», 1820, № 11.

ласии с автором, мечтает о том, чтобы в стране «науки преподавались на языке народном... на языке общественном, на языке Российском». Тогда «учение всем бы было внятнее; просвещение доходило бы до всех поспешнее...» (1,259). Эту же задачу ставил перед собой юный Пушкин еще в «Бове»:

Я хочу, чтоб меня поняли
Все от мала до великого

Теоретическая мысль и творческие искания Радищева в сфере поэтики, стиха и стиля были направлены на сближение книжной культуры языка с богатой и яркой народной речью, на создание общенационального искусства слова. В отличие от Карамзина, Хераскова, Богдановича, Львова, которые тоже провозглашали себя сторонниками народности, использовали народные размеры, безрифменный стих, заимствовали сказочные и былинные темы, но искажали сам дух народной поэзии, очищали ее язык от просторечной «грубости»,—Радищев с большой смелостью включал в свое «Путешествие» крестьянскую живую речь, народные причитания, песни, использовал жанровую форму сказки, пословицы и поговорки. Правда, писатель в силу еще непреодоленного им рационалистического мышления и крайней неразработанности прозы, не смог до конца слить, художественно синтезировать книжный стиль и народно-поэтические, народно-просторечные формы, но он стал «зачинателем того процесса, который свое завершение нашел в Пушкине»[1].

В живом литературном процессе проблема синтеза, выработки национально-самобытного стиля, воплощения народности решалась прежде всего общественной позицией писателя и выбором конкретных жанровых форм. Особая роль в этом деле принадлежала серьезно-смеховым, комическим, сатирическим, травестийным произведениям. Не случайно первые ощутительные победы в изображении русского характера, в создании национального стиля, в приближении к реализму были одержаны в рамках фонвизинской и грибоедовской комедии, в крыловской басне, в пушкинской сказочной и шутливой поэме.

Определенного художественного успеха достиг Радищев и в сказочной поэме «Бова» или, как сам он называл ее, в «Повести богатырской стихами». Сурово оценивая стиль «Путешествия», зрелый Пушкин особо выделял его стихотворную повесть, считал разговорный слог ее в отдельных местах «забавным», а характер Бовы, по мнению поэта, «обрисован оригинально» (VII, 359).

В пушкинской и радищевской поэмах определяющее значение имеет комическое начало. Надо преодолеть сложившуюся

---

[1] В. А. Десницкий. Вступ. статья в кн. «Поэты-радищевцы» изд. «Библиотека поэта»: Л., 1935, стр. 71.

традицию рассматривать иронию и шутку в пушкинской поэме как что-то чуждое, неуместное в ней, что будто бы «затемняет», «скрадывает» ее серьезные, героические или трагические эпизоды. Необходимо отказаться также и от упрощенного понимания пушкинского смеха, от сведения его только к одной функции, к одному художественному приему—так называемой «разрядки», «смягчения» острых или мрачных ситуаций. Нет нужды опровергать явно ошибочную точку зрения, которая «шутливый тон» пушкинской поэмы оценивает как проявление «шалости» незрелого таланта. В действительности пушкинский комизм — органическая и неотъемлемая часть самого жанра сказочной поэмы, неотделимое качество общего мировоззрения поэта. Одна из заветных мыслей Пушкина сводится к поэтическому развенчанию человеческого страха, к доказательству того, что «никогда со смехом ужас несовместен».

Пушкинский, как и радищевский, смех основан на несокрушимом убеждении, что сила человеческого познания в постижении самих законов жизни безгранична. Смех носит освободительный характер. Он торжествует над всем призрачным, иррациональным. Восприятие сказочного и легендарно-исторического мира у обоих поэтов глубоко материалистично.

Основной пафос в поэмах Пушкина и Радищева направлен на разоблачение всех видов лжи, включая художественную идеализацию эпических и лирических героев. Гибридный, поэмно-сказочный и серьезно-комический, жанр предоставлял поэту-вольнолюбцу необычайную свободу маневра, использования прямого и непрямого многозначного слова, возможность перехода из тона в тон. Секрет художественного обаяния «Руслана и Людмилы» заключен не в лиризме, не в молодости и задоре творца поэмы, не в его стихийной свободе, как думают некоторые исследователи, а в особой повествовательной многопланности, поэтической многоголосности, в художественной рассчитанности жанра, в котором слово рассказчика освобождено от власти высокого стиля, от принудительной связи с жанровым каноном.

При воплощении сказочной старины, древнерусского рыцарства Пушкин, следуя идейно-стилевым принципам Радищева и учитывая свой прежний опыт (в ранней поэме), отвергает поэтику «трубадуров царства русского» (что провозглашал Херасков), сентиментальную эстетику «чародейных вымыслов (что культивировал Карамзин-поэт) и мистико-романтическую музу, воспевавшую «прелестную ложь» (в балладах Жуковского).

Подобно Радищеву, Пушкин мог бы смело сказать, что его «Руслан» — сказочная поэма «нового покроя». Пушкинский повествователь-рассказчик, как Петр Сума у Радищева, не склонен упиваться «красными вымыслами» в прошлом. Он прочно связан с современностью. Улетая за «край земной», в сказочный мир, в древнее царство Владимира, он постоянно держит связь со своими современниками. Это ощущается в обращениях к чи-

тателю, в намеках на собственные биографические факты, и комментариях рассказчика. Так, например, Радищев дважды намекает на свою сибирскую ссылку и другие обстоятельства личной жизни, подсказывая читателю, что перед ним поэт, который уже «в гости ездил Во страны пустынны, дальны. Во леса дремучи, темны, Во ущелья — ко медведям»; что в той стране «ужасной, хладной» он оставил «души нежной половину», т. е. потерял вторую свою жену Е. В. Рубановскую, которая умерла в Тобольске на обратном пути из Сибири; он обращается к дядьке Петру Суме, к поэту С. Боброву, к Вольтеру и т. д.

Эту радищевскую традицию, восходящую к типовым структурным особенностям европейской волшебно-рыцарской поэмы, Пушкин последовательно развивает и обогащает. В форме риторических вопросов, разговора с читателем, «вступлений» к главам, «отступлений» в средине глав, размышлений в прологе и эпилоге Пушкин шаг за шагом осуществляет «связь времен», т. е. сказочное, далекое прошлое воссоздается им через призму сознания современного рассказчика, современного повествователя, который постоянно подключает свой собственный опыт для осмысления минувших «былей и небылиц». Автор становится как бы законным персонажем в эпическом рассказе о былинных временах.

Наряду с этим и читатели поэта — красавицы, художники, писатели, друзья — включаются в многопланное и многоголосное повествование, в живой и стремительный разговор о сказочном прошлом и настоящем. Поэт противопоставляет себя Гомеру, симпатизирует Парни, обращается к Вольтеру, к живописцу Орловскому, уличает в «прелестной лжи» «северного Орфея» — Жуковского, делится с читателями сокровенными чувствами, намекает в шестой песне на свой разрыв со светским обществом («Поссорясь с ветренной молвой»), а в эпилоге открыто говорит о нависшей над ним политической расправе («Сбиралась туча надо мной!»), о верности друзей, которые спасли его от тюрьмы и обеспечили ему творческую свободу:

Я погибал... Святой хранитель
Первоначальных бурных дней.
О дружба, нежный утешитель
Болезненной души моей!

Ты умолила непогоду;
Ты сердцу возвратила мир;
Ты сохранила мне свободу,
Кипящей младости кумир
(IV, 101)

Такой способ повествования не укладывался в рамки ни классицистической, ни сентиментальной, ни романтической поэтики. Критика пушкинской эпохи не могла помириться с непривычной свободой «перехода» во времени в границах одного жанра, тем более эпопейного. На страницах «Невского зрителя» автору «Руслана» был сделан упрек в том, что он «очень часто любит говорить о себе и обращаться то к красавицам, то наставникам, то артистам и проч.» Указывалось на полную «несо-

образность» в поэме, так как в ней все эти «отступления переносят нас из древности в новейшие времена»[1].

Но эта «несообразность» (с точки зрения метафизического мышления), свободное перемещение пушкинского повествователя «из древности в новейшие времена» в действительности представляли собою огромное художественное открытие в развитии эпического жанра.

Постоянное переключение пушкинского эпического повествователя из былинного времени в злободневную современность не было простым приемом, изобретенным поэтом для общего оживления и занимательности рассказа.

На самом деле поэт открывает новые способы исторического и художественного осмысления и воплощения прошлого. Опираясь на прогрессивные традиции европейской литературы, используя творческие искания Радищева и свои ранние опыты в создании поэмы, Пушкин кладет конец всем видам идеалистической и нормативной поэтизации далеких исторических и доисторических времен; он борется как с ходульной героизацией классицистов, так и со средневековой, устрашающей и омрачняющей романтикой Жуковского. Пушкинский повествователь— как и радищевский — преодолевает веками утверждавшееся в дореалистической поэтике (особенно в «высоких» жанрах) культовое отношение к легендарным эпохам, он как бы устраняет так называемую «эпическую дистанцию» (по удачному определению М. М. Бахтина).

Вместо священного благоговения и трепета перед свершениями своих предков в поэмах Радищева и Пушкина герои древности даются одновременно и в серьезном и в комическом освещении; авторы относятся к ним критически, видят их положительные и негативные стороны. Благодаря особой роли лирических отступлений, соотношению прошлого и настоящего в них, легендарные персонажи, а также современники поэта — читатели и сам поэт или повествователь поэмы сталкиваются в одной временной плоскости и на равных правах ведут разговор. Для них существует как бы одна, общая шкала жизненных ценностей. Однако включение злободневной стихии современности при изображении отдаленных эпох не приводит поэта к модернизации (что характерно было для романтиков-декабристов), а дает ему необычайный простор для оценки героев древности в перспективе настоящего и прошлого времени. Подобное изображение событий, людей вносит в художественное познание элементы диалектики; баснословное историческое своеобразно приближается к современности, изымается из системы иерархической поэтизации и становится более правоподбным: оно

[1] «Невский зритель»; 1820; № 7, стр. 75.

не застывает во времени, отличается противоречивостью, меняется и развивается[1].

Жанровая структура пушкинской поэмы[2] в большей мере соответствует этим принципам. В самом эпическом повествовании «Руслана и Людмилы» при таком осмыслении прошлого времени с неизбежностью создаются два центра художественной ориентации, автор (или его рассказчик) все время меняет свою позицию: то он находится в сюжете, то вне сюжета, герои и события прошлого также не укладываются в обычные рамки замкнутого сюжета. Радищев и вслед за ним Пушкин осознают, что художественно познать и правдиво раскрыть национальное прошлое (в том числе героическое) только на уровне одного времени, в рамках поэтического предания — невозможно.

Так, обогащая и углубляя принципы исторического и поэтического мышления своего предшественника, Пушкин вплотную подошел к созданию нового типа повествования, т. е. к романной форме жанра. Новаторское значение «Руслана и Людмилы» в том и состоит, что она явилась первым прообразом пушкинского романа. Недаром поэт в первой же главе «Евгения Онегина», обращаясь к читателям, как бы подчеркивает эту родственную связь.

Друзья Людмилы и Руслана!
С героем моего романа
Без предисловий сей же час
Позвольте познакомить вас...

---

[1] Ярко и многосторонне эти идеи развиваются в работе М. М. Бахтина «Эпос и роман», ж. «Вопросы лит-ры», 1970, № 1.

[2] Более подробное освещение всей системы повествования «Руслана и Людмилы» автор предполагает дать в другой работе.

УДК-882

С. Г. БОЧАРОВ

«СВОБОДА» И «СЧАСТЬЕ» В ПОЭЗИИ ПУШКИНА

Читавшие Пушкина помнят его строку:

> На свете счастья нет, но есть покой и воля.

Противоречие, высказанное в этой строке из стихотворения 1834 года, имеет в поэзии Пушкина свою историю. «Свобода» («воля») является постоянной пушкинской темой, а «счастье» в контексте особо значимых пушкинских слов всегда находится рядом, и при этом в проблемном и постоянно меняющемся соотношении со «свободой». Полное исследование этой темы по всем пушкинским текстам было бы интереснейшей задачей; настоящая статья, разумеется, подобной задачи иметь не может. Мы остановимся лишь на отдельных эпизодах из истории этой темы у Пушкина.

I.

Этот вопрос о свободе и счастье был поднят в одном из журнальных разборов поэмы «Кавказский пленник» (статья молодого М. П. Погодина[1]). Автор статьи обращал особенное внимание на одно слово в тексте поэмы: «свобода»; он рассматривал ситуации, которые определяются в поэме понятием свободы, и находил противоречия. Вот основные положения критики Погодина

[1] «Вестник Европы», 1823, № 1. За подписью «М. П.» О принадлежности ее М. П. Погодину свидетельствует его дневник (см. «Пушкин и его современники. Материалы и исследования». Вып. XIX — XX, Петроград, 1914, стр. 68—69).

(который в целом оценивал поэму «нового Атлета Пушкина» очень высоко):

«Характер пленника странен и вовсе непонятен. В нем наблюдаются беспрестанные противоречия. Нельзя сказать, что составляет его основу: любовь, или желание свободы. Кажется, что Поэт более хотел выставить последнее». Но некоторые стихи показывают, «что и свободою наслаждаясь, пленник был бы равно несчастлив... Если ж с свободою пленник не получает счастия, то *для чего* он так жаждет ее: свобода в сем случае есть чувство непонятное, хотя при других обстоятельствах, при других отношениях, разумеется, она может составить счастие...

Пленник тоскует, что умрет вдали от брегов желанных, где живет его любезная; но прежде он сам оставил их и полетел за веселыми призраками свободы.

Как друг Природы, он мог бы наслаждаться ею и пася табуны Черкесские.

По крайней мере Пушкин мог привести причиною желания свободы любовь к Отечеству».

После того как пленник освобожден Черкешенкой: «Зачем звал он ее бежать с собою? Неужели, сказав ей:

— Я твой навек, я твой до гроба,

он говорил правду? Неужели, получа свободу, он мог бы позабыть совсем предмет первой любви своей? Прежние чувства его противоречат этому совершенно»[1].

«Свобода», действительно, — ключевое слово в поэме. Сама поэма есть «свободной музы приношенье» и в то же время — «изгнанной лиры пенье» («Посвящение» Н. Н. Раевскому): свободная муза Пушкина в изгнании 1820—1821 года. Таким образом, слово «свобода», помимо общего идейного значения, которым оно наполнено в ранней поэзии Пушкина («Хочу воспеть свободу миру», «Пока свободою горим», «Во цвете лет свободы верный воин», «Одна свобода мой кумир» — примеры из стихов 1817—1821 гг.), здесь говорило и о самом поэте в изгнании[2]. Поэтому фраза, которою начинал свой разбор «Кавказского пленника» П. А. Вяземский: «Неволя была, кажется, Музою-вдохновительницею нашего времени»[3] — в то же время определяла действительно характерную п о э т и ч е с к у ю с и т у а ц и ю (которая, мы увидим, в поэзии Пушкина сохранится от ранних до самых последних стихов) и намекала на личную ситуацию самого поэта.

---

[1] «Вестник Европы», 1823, № 1, стр. 41—45. В цитатах курсивы принадлежат цитируемым авторам, разрядка всюду принадлежит автору настоящей статьи.

[2] В первом издании поэмы (1822) «изгнанной лиры пенье» было заменено на «пустынной».

[3] «Сын Отечества», 1822, № 49, стр. 115.

Следующие стихи дают представление об особом, выделенном положении в тексте поэмы слова «свобода»:

Отступник света, друг природы,
Покинул он родной предел
И в край далекий полетел
С веселым призраком свободы.

Свобода! он одной тебя
Еще искал в пустынном мире.
Страстями чувства истребя,
Охолодев к мечтам и к лире,

С волненьем песни он внимал,
Одушевленные тобою,
И с верой, пламенной мольбою
Твой гордый идол обнимал.

«Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи XIX-го века»—объяснял Пушкин характер Пленника (письмо В.П. Горчакову, октябрь—ноябрь 1822; 13, 52)[1]. «Но с этим охлаждением к «счастью» сочетается пылкое стремление к «свободе». Разочарование во всем не сказывается лишь на страсти к свободе; напротив, когда потеряно все, о н а о д н а остается целью «в пустынном мире». Ища ее, герой покинул родной предел; но именно там, где как «друг природы» он думал найти свободу, он сразу ее потерял:

Все, все сказал ужасный звук;
Затмилась перед ним природа.
Прости, священная свобода!
Он раб.

«Природа» и «свобода», таким образом, составляют в поэме повторяющееся созвучие. Они созвучны в мире естественной вольности, куда стремился герой поэмы, но в котором он очутился п л е н н и к о м[2]. В этом новом положении он снова жаждет одной свободы, между тем как ею вокруг все полно: «Младенцы смуглые, нагие В свободной резвости шумят»; «Когда в горах черкес суровый Свободы песню запевал»; «Простите, вольные станицы» — это голос врага черкеса, казака, но жизнь его также определяется «волей». Эти «описательные стихи» Пушкин более всего ценил в своей поэме, признавая в то же время, что характер героя ему не удался: «Черкесы, их обычаи и нравы занимают большую и лучшую часть моей повести; но все это ни с чем не связано и есть истинный hors d'oeuvre», — писал он В. П. Горчакову (13, 52). Эти картины «ни с чем не связаны», потому что герой поэмы внутренне с ними не связан; он с ними связан лишь

[1] Письма и статьи Пушкина цитируются по Полному собранию сочинений, изд. АН СССР, 1937—1950.

[2] Об этой ситуации см. в ст. В. С а н д о м и р с к о й «Естественный человек» и общество», «Звезда», 1969, № 6, стр. 187.

отрицательной ситуацией неволи, в которой он, друг природы, находится в этом мире природы и воли. Герой в поэме оказывается в таком положении, что его порывы к свободе не могут прийти в контакт и совместиться с окружающей его свободой горцев. Если последняя — это их реальная жизнь, то первые — это его идеальное устремление.

«Но мир оказался вовсе не пустынным» — заметил Андрей Платонов о появлении Черкешенки перед Пленником[1]. Она дарит ему свою любовь и вместе с нею необходимые жизненные предметы, самое перечисление которых, как это свойственно пушкинским перечислениям, рождает яркое впечатление полноты и роскоши мира: «Приносит пленнику вино, Кумыс и ульев сот душистый, И белоснежное пшено». Она зовет его к счастью: «Свободу, родину забудь». Но Пленник имеет свои постоянные свойства, которые должны разделять его и Черкешенку без надежды. Эти постоянные качества характера: разочарование в счастье («Но поздно: умер я для счастья...») и стремление к свободе — при всех обстоятельствах. Наконец он освобожден Черкешенкой — и только здесь возникает новый мотив: «И долгий поцелуй разлуки Союз любви запечатлел». После этих несколько неожиданных стихов (см. удивление Погодина) тем большим противоречием для читателей и критиков было отсутствие выражения чувств о гибели бедной девы: «освобожденный пленник шел» в последних строках, не оплакав ее. Очевидно, чувства к Черкешенке, как переменная величина, зависят у Пленника от неизменной величины — стремления к свободе.

Ситуация поэмы построена таким образом, чтобы за этим стремлением героя сохранялось абсолютное значение. В любом жизненном контексте — и на родине, и на Кавказе — свобода является ценностью «вне контекста», целью, выводящей за этот контекст; этому соответствует исключительное положение с л о в а «свобода» в поэтическом контексте. Когда Погодин ставил вопрос о том, п р и к а к и х о б с т о я т е л ь с т в а х и п р и к а к и х о т н о ш е н и я х свобода может составить счастие, — то самая постановка вопроса, при которой свобода оказывается обусловлена другим благом, остро противоречила идее свободы и самому звучанию этого слова в «Кавказском пленнике». Но эта критика возбуждала вопрос, который оставался открытым в итоге поэмы: вопрос о внутреннем наполнении той свободы, которую получает Пленник, если при этом он сохраняет свой комплекс разочарованности и охладелости ко всему, кроме самой свободы. Критике Погодина нельзя отказать в проницательности, ибо она выявляла именно ту проблему, которой суждено было в последующие годы стать одной из решающих в творчестве Пушкина; уже в «Цыганах» (1824) эта коллизия свободы и счастья получит значительно осложненное и углубленное разви-

[1] А. П л а т о н о в. Размышления читателя. М., 1970, стр. 39.

тие. Правда, и в «Кавказском пленнике» можно почувствовать некоторые относительные аспекты и противоречивые оттенки понятия свободы, которая является в тексте и «веселым призраком», и «гордым идолом». Но все же эти обертоны покрываются основным тоном звучания этого слова: «Свобода! он одной тебя Еще искал в пустынном мире».

«Для любого поэтического словоупотребления решающим является контекст. Контекст — это ключ к движению ассоциаций. Но для рационалистической поэтики важен не столько контекст данного стихотворения, сколько внеположный ему нормативный и заданный контекст устойчивых стилей. Индивидуализация лирики означала торжество данного, единичного контекста. Значение этого контекста все возрастало начиная от 1820-х годов и вплоть до лирики XX века»[1].

Эволюция темы свободы и употребление этого слова Пушкиным показывает, как формируется индивидуальный пушкинский контекст, поэтический мир; и вместе с образованием этого мира «свобода» лишь постепенно становится вполне пушкинским словом (той особенной пушкинской свободой, о которой говорил Александр Блок в речи «О назначении поэта» в 1921 году). В ранней поэзии Пушкина это еще слишком общее и внешнее слово, принадлежащее «торжественному словарю» вольнолюбивого сознания первых двух десятилетий XIX века («А мой торжественный словарь Мне не закон, как было встарь», — скажет Пушкин в 1823 году в черновой рукописи первой главы «Евгения Онегина»). Этому общему идеологическому контексту, как его важнейшее знаковое слово, неизбежно довлеет «свобода» в поэтических текстах молодого Пушкина («Кипящей младости кумир»—как названа она в эпилоге «Руслана и Людмилы», 1820). Это слово с заданным значением и кругом ассоциаций, которые неизбежно выводят «свободу» из данного единичного текста и ставят как бы над ним. Слово это в меньшей мере определяется внутренними связями данного текста, нежели оно само по себе настраивает текст своим в нем присутствием и сообщает ему свой смысловой заряд. «Одно слово иногда освещает весь текст изнутри, включает окружающий текст в комплекс бурных стремлений свободного духа... И вот — свобода, кумир певца, окрашивает все стихотворение, потому что это — слово, окруженное ореолом значений и пафоса, потому что оно — символ и знамя, и оно определяет тональность всей вещи»[2]. Слову этого типа принадлежит «суггестивно-распространительное значение»[3].

Свободу лишь учася славить,
Стихами жертвуя лишь ей...

---

[1] Л. Гинзбург. О лирике. Л., 1964, стр. 97.
[2] Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. М., 1965, стр. 217—218.
[3] Там же, стр. 180.

— так юный Пушкин сказал об этом специфически-иерархическом положении «свободы» в стихах («К Н. Я. Плюсковой», 1818)[1]. О том, что значит подобное слово в тексте само по себе, говорит, например, сожаление Пушкина по поводу цензурного исключения строки со словом «вольнолюбивые» («Вольнолюбивые надежды оживим») в его послании Чаадаеву 1821 г.: «оно так хорошо выражает нынешнее libéral, оно прямо русское... (13,32). По поводу же цензурных требований к «Кавказскому пленнику» Пушкин писал: «признаюсь, что я думал увидеть знаки роковых ее когтей в других местах и беспокоился — например если б она переменила стих *простите, вольные станицы,* то мне было бы жаль» (13, 48). Подобное слово — термин-сигнал, который читателем у з н а е т с я. Предпосылкой узнавания является то, что читатель знает к о н т е к с т, которому принадлежит и в котором воспринимается такое слово: идейный контекст гражданского сознания, проступающий *за* текстом данного стихотворения или поэмы. В данном тексте на этот контекст может быть только намек («Но *те* в Неаполе шалят, А *та* едва ли там воскреснет»—1821); ср. в письме Пушкина Вяземскому (13 июля 1825) — о стихотворении «Андрей Шенье»: «Суди об нем, как езуит — по намерению» (13,188). Можно сказать, используя термин Ю. Лотмана, что подобное слово («свобода») крепится в тексте «внетекстовой связью».

1823 год был отмечен для Пушкина кризисом политических надежд, связанных с европейскими революциями, и это же время «совпадает с явно намечающимся переломом в его поэтическом пути»[2]. Понятие об отношении свободы и жизни в целом именно в это время подвергается горькому пересмотру и серьезно осложняется («Демон»: «Не верил он любви, свободе»; «Свободы сеятель пустынный, Я вышел рано, до звезды»; «Рекли безумцы: нет свободы, И им поверили народы»[3]). Но в то же время новое значение начинает приобретать это слово в личном лирическом контексте поэта («моя свобода»):

Придет ли час моей свободы?
Пора, пора! — взываю к ней...

В «Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824) на вопрос, обращенный Поэту, что изберет он, «оставя шумный свет, И муз, и ветреную моду», он отвечает гордо: «Свободу». Книгопродавец дает полезный совет: «Наш век — торгаш; в сей век железный

[1] Но в движении этого стихотворения, в последних его строках, возникает «тайная свобода», к которой Блок в своей пушкинской речи 1921 г. возводит внутреннюю свободу в лирике позднего Пушкина.

[2] Б. Т о м а ш е в с к и й. Пушкин. Кн. I, изд. АН СССР, 1956, стр. 600.

[3] Эти строки, представляющие парафразу библейского псалма («Рече безумен в сердце своем: несть Бог»), характеризует (как и стихотворение «Свободы сеятель пустынный...») статус «Свободы» как священного слова в том идеологическом контексте, который в этих пушкинских стихотворениях подвергается пересмотру. В этом контексте «Свобода» является «Богом».

Без денег и свободы нет». В устах Поэта «свобода» звучит абсолютно и независимо, книгопродавец ее возвращает Поэту как относительное понятие, включенное в жизненные зависимости. Книгопродавец же намечает здесь и то разграничение сфер внутренней и внешней свободы («Не продается вдохновенье, Но можно рукопись продать»), которое в дальнейшем получит развитие в стихах о поэзии второй половины 20-х годов и самое ясное выражение найдет в позднем стихотворении «Из Пиндемонти».

«Свобода» входит в связи реального мира, и вместе с этим перестраивается поэтический текст. В четвертой главе «Онегина» тот самый «торжественный словарь», который в ранней поэзии Пушкина звучит как его собственный прямой язык, изображается отчетливо как «чужое слово» Владимира Ленского:

Поклонник славы и свободы,
В волненьи бурных дум своих,
Владимир и писал бы оды,
Да Ольга не читала их.

II

Исходная ситуация поэмы «Цыганы» и подобна ситуации «Кавказского пленника», и сразу же от нее отличается. Алеко также бежал из «неволи душных городов», где люди «Торгуют волею своей... И просят денег да цепей»[1]. «Он хочет быть как мы цыганом». Но здесь — существенное отличие от Кавказского пленника, который рвался к свободе из своего кавказского плена и с дикой волей никак не сливался. Вспомним возражение Погодина: как друг природы он мог бы наслаждаться свободой и пася табуны черкесские. В «Цыганах» как будто реализован именно этот план. Алеко, водя медведя, имеет всю полноту цыганской свободы. Он у цыганов не пленник и не чужой, он принят как равный и свой. «Презрев оковы просвещенья, Алеко волен как они». На место внешнего противоречия свободы и неволи («Кавказский пленник») является в «Цыганах» внутреннее противоречие его свободы и их воли, в этой иллюзии слияния Алеко с цыганским миром.

С ним черноокая Земфира,
Теперь он вольный житель мира,
И солнце весело над ним
Полуденной красою блещет;
Что ж сердце юноши трепещет?
Какой заботой он томим?

«Вольный житель мира» — это «торжественный словарь», знакомая нота, вызывавшая в аудитории немедленный отклик. Но здесь, в несобственно-прямой речи Алеко, это громкое слово звучит сложно, оно имеет скрытый второй план. Здесь это сло-

[1] Ср.: «Без денег и свободы нет». «Разговор книгопродавца с поэтом» написан в сентябре 1824 г., «Цыганы» кончены в октябре.

во — иллюзия, самовнушение и самообман Алеко. Контекст ситуации данной поэмы уже всецело определяет звучание этого слова. Чем громче оно произносится, тем больше оно выдает сомнение и тревогу: «Что ж сердце юноши трепещет?»

И жил, не признавая власти
Судьбы коварной и слепой —
Но боже! как играли страсти
Его послушною душой!

«Страсти» Алеко — его «судьба», которую он носит в себе, от которой «защиты нет». «Они проснутся: погоди!» В Алеко свершается спор судьбы со свободой воли.

Кажется, в жизни цыганов такого противоречия нет. Свобода их называется «воля», судьба называется «доля» (т. е. одновременно судьба и счастье) — и эти два слова традиционно рифмуются, образуют уравновешенную нерасторжимую пару. Рассмотрим два примера из разных концов поэмы:

Будь наш, привыкни к нашей доле,
Бродящей бедности и воле...
Ты не рожден для дикой доли,
Ты для себя лишь хочешь воли...

Две эти пары стихов можно рассматривать как своего рода рамку, заключающую в себе все действие поэмы. В первом двустишии все слова дружно примыкают одно к другому; «бедность» гармонирует с «волей» и «долей» (в черновых примечаниях к «Цыганам» Пушкин писал о «дикой вольности, обеспеченной бедностию» — 11,22); гармоническое единство закруглено рифмовкой главных понятий: это завязка действия. Второе двустишие — развязка, и во внутренней структуре этой второй пары стихов запечатлелся уже результат вторжения Алеко в цыганский мир. Основные понятия также рифмуются гармонически, но равновесие восстановлено через преодоление нарушения, внедрившегося внутрь стихов отрицанием «не» и этим обособлением — «для себя лишь»; эти противоречащие элементы, раскалывающие единство, словно изгоняются им, выталкиваются крепостью традиционной и гармонической рифмы.

Итак, для себя лишь воля Алеко — начало противоречия и разлада; с цыганской точки зрения это несовместимое сочетание слов. Но с другой стороны — с точки зрения Алеко — его человечески развитое чувство не примиряется с анархией «первобытной свободы» (определение Пушкина из «Примечаний к «Цыганам» — 11, 22). В ситуации поэмы индивидуальная и коллективная точки зрения освещают взаимно одна другую. Индивидуальная точка зрения также бросает свой свет на неполноту цыганской правды. Цыганская «воля», внутри себя беспроблемная, проблематизуется этим контактом с чуждым ей началом и остается понятием безусловным только в рамках строя жизни и сознания цыганов. В поэме идет спор вокруг основных понятий (этому соответствует фрагментарное и драматизованное повествование) — таких, как «свобода» («воля»), «слава»

(«Скажи мне, что такое слава?»), «счастье», «страсти», «судьба». Эти понятия проблематизованы в тексте «Цыганов»; они ставятся в разные отношения и изменчиво освещаются. Для «внетекстовой» абсолютной «свободы», непротиворечивой и беспроблемной, в этой поэме Пушкина уже не остается места[1].

Какова цыганская воля («не свобода, а воля»[2])? Старик говорит Алеко: «Останься до утра... Или пробудь у нас и доле, Как ты захочешь... Примись за промысел любой...» Безбрежная, полная воля, где каждый не ограничен никем и не может другого ничем ограничить. Не только образ жизни цыганов, но и сами человеческие отношения имеют «кочевой», принципиально незакрепленный характер. Алеко не нравится песня Земфиры: «Я диких песен не люблю» — в ответ он слышит: «Не любишь? мне какое дело! Я песню для себя пою». Алеко сердится—«Ты сердиться волен». Он волен сердиться, она вольна сердить его, он волен ее любить, она вольна его не любить. Образ этого внешнего и внутреннего поведения — «кочевой» образ «вольной луны», что гуляет по небосклону, мимоходом равно на все проливая сияние и не задерживаясь на чем-то одном. «Кто сердцу юной девы скажет: Люби одно, не изменись».

Но Алеко именно просит Земфиру: «Не изменись, мой нежный друг...» Он хочет привязанности, человечески прочного чувства, которое связывает одного человека с другим и тем самым собой представлет ограничение «воли»[3].

Кто же оказывается Алеко рядом с Земфирой, желая от нее ограничения ее «естественного права» ради своего человеческого права? Он становится «старый муж, грозный муж» и уже представляет перед Земфирой тот принудительный порядок, от которого сам бежал. «Его преследует закон» при его появлении в таборе, а перед цыганской вольной луной сам он как «старый муж» олицетворяет право, закон («Я не таков. Нет, я не споря От прав моих не откажусь»). Этот Алеко в глазах Земфиры (а вместе с нею и в наших глазах) противоречит другому Алеко, его иллюзорной ипостаси «вольного жителя мира». При этом

[1] Не случайно, повидимому, в тексте поэмы не оказалось места монологу Алеко над колыбелью сына, который Пушкин писал уже после окончания поэмы; здесь как раз царит «свобода» как абсолютное слово: «Прими привет сердечный мой, Дитя любви, дитя природы И с даром жизни дорогой Неоцененный дар свободы!» Алеко в этом монологе является идеологом руссоистски окрашенной первобытной свободы-воли. В монологе Алеко снимается его противоречие с цыганским миром и вообще снимаются противоречия, развивающие поэму; возможно поэтому окончательный текст ее не вместил этого монолога.

[2] Это слово Толстого («Живой труп», Федя Протасов о цыганской песне), сказанное три четверти века спустя, очень уместно при разговоре о пушкинских «Цыганах».

[3] Эта «связанность» человека счастьем позднее найдет выражение в черновых строках письма Онегина Татьяне (1831):

Привычке милой не дал ходу,
Сменить постылую свободу
На узы счастья не хотел (6, 516—517).

«старый муж» не перестает быть «юношей». В поэму вселяются и оформляют ее изнутри относительные аспекты, жизненная многоликость и противоречивость отражается в построении текста поэмы.

Существует традиция в приговоре Старого цыгана: «Оставь нас, гордый человек.... Ты для себя лишь хочешь воли» — видеть идею поэмы. Так понимал идею «Цыганов» Белинский, а позднее—Достоевский. Заметим, однако, что это суждение принадлежит не автору, но персонажу, одному из участников действия и диалога.

В строении текста «Цыганов» это обстоятельство уже гораздо более существенное, нежели в «Кавказском пленнике», где почти не было дистанции между речами двух основных героев и прямым авторским словом. «Истина» поэмы «Цыганы» в гораздо большей степени распределена в композиции текста и не может быть взята с его поверхности в виде однозначного итога; она скорее собой представляет открытое противоречие.

Суждение старика об Алеко обладает действительно большим смысловым весом как завершающее суждение; однако все же оно не завершает еще всей поэмы. Поэма шире этого итога. Если заключение старика об Алеко истинно, то оно не единственно истинно. Не оно заканчивает «прения сторон» в поэме, еще не оно — ее последнее слово. В эпилоге поэт уже от себя обращается прямо к цыганам, словно им отвечая на их последнее слово: «Но счастья нет и между вами, Природы бедные сыны!..» Эта реплика эпилога обращена ко всему предыдущему тексту, она продолжает диалог «Цыганов»[1]. Вслед за решением, кажется окончательным, эта реплика открывает снова и оставляет открытым противоречие цивилизации и природы, свободы и счастья. «Поэма противоречит самой себе» — можно было бы сказать словами И. Киреевского о «Цыганах» (Киреевский единственный среди первых критиков поэмы усомнился в цыганском «золотом веке» как идеальной нравственной позиции и источник противоречия видел не только в Алеко, но и в цыганах[2]).

---

[1] Старый цыган говорит о воле, поэт в эпилоге как будто бы «нелогично» ему отвечает о счастье. Но этим самым «воля» и «счастье» связываются в единую проблемную ситуацию поэмы, которая остается «недоуменно» открытой. Последнее определение мы заимствуем из работы «Недоуменные мотивы в поэмах Пушкина» (неопубликована) М. И. Кагана, в которой ранние пушкинские поэмы углубленно рассмотрены с нетрадиционной точки зрения; подобное разрешение ситуации автор работы называет «трагически недоуменным».

[2] И. В. Киреевский. Полное собрание сочинений, т. II, М., 1911, стр. 8—9.

III

Можно сделать следующее наблюдение: в пушкинской поэзии последнего десятилетия (после 1825 года) значительно уменьшается частота употребления слова «свобода» (и производных, а также синонимичных слов), зато повышается собственно пушкинская содержательность этого слова, оно вполне становится словом индивидуального пушкинского поэтического контекста. Эта истинно пушкинская «свобода» вполне самоопределяется в принципиальных стихах о поэте и обществе второй половины двадцатых годов («Как ветер песнь его свободна», «Дорогою свободной Иди, куда влечет тебя свободный ум»); она почти совпадает с самой поэзией, творчеством, и можно почувствовать, что именно в картинах творчества в зрелой поэзии Пушкина этот эпитет «свободный» высказывается с особой свободой («И даль свободного романа», «Излиться наконец свободным проявленьем... Минута — и стихи свободно потекут»).

Стихотворение «Из Пиндемонти» (1836) — это размежевание внутри самого понятия «свобода»: «И мало горя мне, свободно ли печать Морочит олухов... Все это, видите ль, *слова, слова, слова*... Иная, лучшая потребна мне свобода...» Здесь имеет значение то, что «словам» противопоставлена сама реальность свободы, как будто требующая уже какого-то иного или обновленного, освеженного слова («Иная, лучшая потребна мне свобода...»). Как заметили Ю. Лотман и З. Минц, это размежевание сродни будущему толстовскому «не свобода, а воля»[1]: «П о п р и х о т и своей скитаться здесь и там...» Об этом стихотворении Блок записывал в дневнике, готовя свою пушкинскую речь: «Он опять говорит о какой-то «иной свободе» и определяет ее:

никому
Отчета не давать, и т. д. ...

Эта свобода и есть «счастье». «Вот счастье, вот права!»[2]. Блок возводил эту в н у т р е н н ю ю и т в о р ч е с к у ю свободу—волю —счастье в стихотворении 1836 года к «тайной свободе» молодого Пушкина в стихотворении 1818 года.

В черновом тексте «Путешествия из Москвы в Петербург» (1833—1834) в изображенном здесь диалоге с англичанином-путешественником «свобода» определяется через «волю», из чего следует вывод об отсутствии т а к о й свободы в реальной действительности: «О н. Что такое свобода? Я. Свобода есть возможность поступать по своей воле. О н. Следственно, свободы нет нигде, — ибо везде есть или законы, или естественные препятст-

[1] Авторы статьи определяют «волю» (в этой антитезе) как жизнь «по законам счастья и искусства» (Ю. Л о т м а н и З. М и н ц. «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока». «Блоковский сборник», Тарту, 1964, стр. 113).

[2] А л е к с а н д р Б л о к. Собрание сочинений, т. 7, М.-Л., 1963, стр. 403.

вия» (11,231). В то же время такая свобода-воля есть для Пушкина идеал поэтического поведения. «Не свобода, а воля», которую Пушкин изображал в «Цыганах», сохраняется для него как непреходящая ценность, хотя сами «Цыганы» остаются позади[1]. Сохраняющаяся же ценность словно перемещается в другой контекст: это уже не характеристика жизненного уклада цыганов, который все же изображался поэтом со стороны, — но внутреннее состояние самого поэта[2]. Это расставание с прошлым, с удержанием из него главной ценности, которая переносится в иной контекст («в обитель дальную трудов и чистых нег») — в стихотворении «Цыганы» (1830):

Завтра с первыми лучами
Ваш исчезнет вольный след,
Вы уйдете — но за вами
Не пойдет уж ваш поэт.

Он бродящие ночлеги
И проказы старины
Позабыл для сельской неги
И домашней тишины[3]

---

[1] В поэме тридцатых годов «Езерский» вновь возникает напоминающее о «вольной луне» из «Цыганов» «сердце девы», уподобленное природным образам—ветру, орлу, и той же луне:

Зачем арапа своего
Младая любит Дездемона,
Как месяц любит ночи мглу?
Затем, что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона.

Но главным членом этого уравнения теперь является поэтическая свобода-воля:

Гордись: таков и ты поэт,
И для тебя условий нет.

Интересно сопоставить с этой пушкинской строфой противоположную концепцию природного миропорядка в стихотворении Баратынского «К чему невольнику мечтания свободы?» (1833):

...Небесные светила
Назначенным путем неведомая сила
Влечет. Бродячий ветр не волен, и закон
Его летучему дыханью положен.

Этой природной закономерности драматически противопоставлены у Баратынского человеческие «страсти», также непроизвольные («...не она ль, не вышняя ли воля Дарует страсти нам?»), что и составляет глубину и драматизм конфликта. (Ср. позднейшее тютчевское: «Душа не то поет, что море»).

[2] Другой вариант «не свободы, а воли» у позднего Пушкина дают в «Капитанской дочке» слова Пугачева: «Улица моя тесна; воли мне мало».

[3] Ср.: за шесть лет до этого подобное расставание со своей прежней поэтической эпохой («Прощай, свободная стихия!»), с перенесением сохраняющейся из нее ценности в иной контекст:

В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн.

С морем Пушкин прощается уже из Михайловского. Это одновременно новый природный, биографический и поэтический контекст (в том числе и для слова «свобода», которое постепенно изымается из «торжественного словаря», где символами свободы как раз были море и близкие образы: «Где ты, гроза— символ свободы?» — 1823).

Последние строки перекликаются с «покоем и волей» в стихотворении 1834 года. Но «чистые неги» — не бытовая данность, ибо в эту обитель покоя и воли тоже замышлен «побег». При этом «покой и воля» и «счастье» противоречат одно другому — в отличие от идеала свободы-воли, которая и есть счастье («Из Пиндемонти»). Проекция идеала в реальную жизнь порождает противоречие и разрыв: реально («на свете») не совмещается то, что совмещается в идеале[1]; возникает ситуация неизбежного выбора, который, однако, никак не предопределен.

Поэтические формулы, выражающие эту ситуацию, образовывались у Пушкина в работе над текстом последней главы «Евгения Онегина». В письме Онегина Татьяне:

Чужой для всех, ничем не связан,
Я думал: вольность и покой
Замена счастью. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан...

Но здесь же ответом на этот выстраданный Онегиным опыт является жизненный выбор Татьяны:

Упрямо смотрит он: она
Сидит покойна и вольна[2].

Она получила ценою счастья («А счастье было так возможно...»), кажется, то, что Онегин теперь готов за «узы счастья» отдать. Но, конечно, достигнутые такой ценой «покой и воля» Татьяны никак не тождественны «вольности и покою» прежней жизни героя, ничего ему не стоившим и ныне «постылым». Таким образом, эта формула жизни, «формула мыслей и чувств»[3], в том и другом случае имеет неодинаковое значение и, можно сказать, различную ценность — в контексте прежней жизни Онегина и в новом жизненном контексте Татьяны.

---

[1] «От добра добра не ищут. Черт меня догадал бредить о счастии, как будто я для него создан. Должно было мне довольствоваться независимостию...» (письмо П. А. Плетневу 31 августа 1830 — 14, 110). В другом письме того же 1830 года (оригинал по-французски): «Но счастье... это великое быть может, как говорил Рабле о рае или о вечности. Я атеист в отношении счастья; я в него не верю...» (14, 123). Здесь интересно, что «счастье» помещается в священный контекст (вспомним «свободу» в подобном контексте: «Свободы сеятель пустынный», «Рекли безумцы: нет свободы...»).

[2] Первоначально в беловой рукописи осьмой главы (осень 1830): «Сидит небрежна и вольна» (6,626). Письмо Онегина создано годом позже (октябрь 1831). В окончательном тексте имеет значение и общность понятий, которыми связаны и соизмерены судьбы обоих героев в самом их окончательном разминовении, и в то же время нетождественность выражения, эта инверсия главных понятий («вольность и покой» — «покойна и вольна»), дающая в разных синтаксических и стиховых условиях две ритмически различные формулы. Формула состояния Татьяны довлеет себе и сопровождается — и синтаксически и по существу — завершающей точкой (завершающей при этом целую строфу); в потоке речи Онегина «вольность и покой» повисает в enjambement, никак не довлеет себе, но преодолевается, как бы снимается бурным стремлением речи прочь от этой былой цели к иной ценности — к «счастью».

[3] «Кроме наслаждения, кроме форм для выражения мыслей и чувств, поэт дает и самые формулы мыслей и чувств» (из «Застольного слова о Пушкине» А. Н. Островского 7 июня 1880 г.).

Строки из письма Онегина Татьяне уже не раз были сопоставлены в критике со строкой — «На свете счастья нет, но есть покой и воля». Кажется, опыт Онегина последней главы и опыт самого поэта 1834 года отрицают друг друга (и в то же время строка 1834 года, очевидно, восходит к характеристике Татьяны в последней главе). Но то и другое поэтическое высказывание в равной степени и вполне убедительно каждое в своем контексте. В этом все дело — в своем контексте, в своем отношении, в своей ситуации. Та и другая истина — это аспект, относительная истина полного пушкинского мира; но в этом или другом жизненном повороте она становится для человека целостной истиной его жизни. В плане словоупотребления подобной картине мира соответствует решающее значение индивидуального, данного, единичного речевого контекста. Пушкин писал в статье, напечатанной в «Современнике» в 1836 году: «разум неистощим в соображении понятий, как язык неистощим в соединении слов. Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение лексикона. Мысль отдельно никогда ничего нового не представляет; мысли же могут быть разнообразны до бесконечности» (12, 100)[1]. Пользуясь этими пушкинскими понятиями, можно сказать, что то и другое поэтическое высказывание, в письме Онегина и стихотворении 1834 года, — не «мысль отдельно», но именно «мысли», которые «могут быть разнообразны до бесконечности». Они совмещаются, не отрицая друг друга, в пушкинском поэтическом мире.

«Счастье» и «воля» совмещены в стихотворении «Не дай мне Бог сойти с ума» (1833) — однако в особом контексте:

И я б заслушивался волн,
И я глядел бы, счастья полн,
В пустые небеса;
И силен, волен был бы я...[2]

Таким счастливым и вольным был бы безумец[3], и только в предполагаемой ситуации: «Когда б оставили меня На воле...» Реальная ситуация — совершенно иная: «сойди с ума, И страшен будешь как чума, Как раз тебя запрут...»

---

[1] Первоначальная формулировка этих мыслей относится еще к концу 20-х годов (см. 11, 59). Ср. эту пушкинскую мысль с записью Блока 13 июля 1917 года: «Ложь, что мысли повторяются. Каждая мысль нова, потому что ее окружает и оформливает новое» (Александр Блок. «Записные книжки 1901—1920». М., 1965, стр. 378).

[2] Интересен, с точки зрения нашей темы, процесс работы над этими строками. В первоначальном варианте второму стиху соответствовало:

И я глядел бы думы полн..,

— четвертому:

Силен, безумен был бы я... (3,937).

Таким образом, «счастье» и «воля» вместе вошли в окончательный текст стихотворения и образовали в нем свою ситуацию, заменив другие понятия («волен» при этом стало на место «безумен»).

[3] В. Непомнящий обратил внимание на то, как поведение безумного в этом стихотворении близко поведению истинного поэта в стихотворении 1827 года «Поэт» («Вопросы литературы», 1965, № 4, стр. 133).

«Неволя была, кажется, Музою-вдохновительницею нашего времени». Вспомним еще раз эту фразу Вяземского из статьи о «Кавказском пленнике». Мы можем измерить пройденный Пушкиным путь, рассматривая, как эта общая ситуация воплощается в конкретном тексте поэтического произведения. Остановимся на четверостишии, оставшемся в бумагах Пушкина и предположительно датируемом 1836 годом[1]; следовательно, оно относится к последним стихам Пушкина:

Забыв и рощу и свободу
Невольный чижик надо мной
Зерно клюет и брызжет воду
И песнью тешится живой.

Это четверостишие определяется в комментариях как «отрывок», «набросок» — однако оно существует законченно, настолько внутрь этих четырех строк внедрилась проблема, сама по себе «незаконченная», открытая. Четверостишие побуждает вспомнить о кишиневском пасхальном стихотворении 1823 года:

В чужбине свято наблюдаю
Родной обычай старины:
На волю птичку выпускаю
При светлом празднике весны.

Я стал доступен утешенью;
За что на Бога мне роптать,
Когда хоть одному твореныо
Я мог свободу даровать!

Здесь ситуация ясная и светлая. «Неволе» ясно и однозначно противостоит «свобода» (в гармонии со «светлым праздником весны»); эти понятия противопоставлены идеально в контексте вольнолюбивого сознания. Слово «свобода» не столько входит во внутренние отношения данного текста, сколько приносит в текст свой ореол значений, сообщая стихотворению расширительный смысл (не только освобождение птички).

Вспомним теперь в «Цыганах» вставной фрагмент про «птичку Божию», чье легкое существование противопоставлено трудной жизни людей:

Людям скучно, людям горе;
Птичка в дальные страны,
В теплый край, за сине море
Улетает до весны.

«Птичка Божия» — аллегория жизни цыганов: это их беспроблемная жизнь по солнцу. Но эта птичка уже поставлена в тексте сложно. Она ведет за собою сравнение с Алеко, как он живет «цыганом», «вольным жителем мира»: «Подобно птичке беззаботной...» Но в каждом слове этой идиллии, мы знаем, есть скрытый ее подрывающий план. Неизвестно, чьим голосом произносится или поется «птичка»: это вставной номер, «отбитый» от ав-

[1] Обоснование — в посвященной этому четверостишию заметке В. И. Срезневского («Пушкин и его современники», вып. XXXVI, 1923, стр. 42—43).

торской речи, но не прикрепленный ни к какому другому голосу, — словно песня за сценой, звучащая для Алеко, в поддержку его иллюзии. «Птичка Божия» провоцирует для Алеко такую идиллию, в которой все слова представляют собой самообман Алеко, — что, кажется, она провоцирует взрыв: «Давно ль, надолго ль усмирели? Они проснутся: погоди!»

Вспомним также по связи с чижиком 1836 года еще иные более ранние образы «птички» у Пушкина:

Не увижу я прелестной
И как чижик в клетке тесной
Дома буду горевать
И Наташу вспоминать.
(«К Наташе», 1815.)

Так в сетке птичка, друг свободы,
Чем больше бьется, тем сильней,
Тем крепче путается в ней.
(Из Ариостова «Orlando Furioso», 1826.)

Этот образ, как видим, сопровождает поэта всю его жизнь. В двух последних примерах сохраняется ясное противоречие несвободы — свободе и счастью. Теперь мы возвратимся к четверостишию «Забыв и рощу и свободу» и убедимся в том, насколько более сложная здесь ситуация.

Здесь, вообще говоря, тоже — противоречие свободы и неволи. Но это—вообще говоря, а реально, в тексте мы находим совсем не такое однозначно-ясное отношение. Неволя и свобода здесь как-то более сложно связаны, переплетены и даже взаимопревращены. Конечно, абстрактно выделенные из текста, следующие одно за другим слова «свободу» — «невольный» составляют прямую антитезу; но в том-то и дело, что в стихотворении этого идеального отношения как такового нет. Оно погружено в ситуацию жизни, в реальные связи данного текста. В идеальном контексте «роща», «свобода», «песня живая», сама «птичка» («друг свободы») — это символы одного ряда, которые не могут смешаться с символами «неволи»[1]. А «невольный чижик» в этом стихотворении Пушкина «песнью тешится живой». («Тешится» — близко «прихоти» в «Из Пиндемонти»). «Зерно клюет и брызжет воду» — очень яркие образы жизни, и именно жизни привольной и полной, окружают невольного чижика, являясь его атмосферой, — и это при том, что свобода и роща забыты. В неволе живут как на воле, о ней забыв, — вот в чем противоречие, вот где загадка. В таком повороте, в таком контексте предстали свобода и счастье. Мы имеем в тексте реальную ситуацию, отражающую осложненный и углубленный опыт —

[1] Например, в известном стихотворении Ф. А. Туманского (1827) — «птичка», «певица», «роща», «свобода» — в одном ряду:

Я рощам возвратил певицу,
Я возвратил свободу ей.

одновременно жизненный и поэтический—позднего Пушкина[1]. Готовые понятия идеального контекста здесь уже не могут господствовать в тексте как некие абсолютные слова. Здесь требуются развитые внутренние отношения текста, которые бы стали аналогом ситуации, «миром». И мы можем сказать, что четверостишие «Забыв и рощу и свободу», без натяжки, есть поэтический мир, независимо от своей краткости.

Сказанное не значит, что «свобода» как идеальное содержание устраняется реальным построением текста. Но изменяется способ существования в поэтическом тексте этого идеального содержания. Невольный чижик соотнесен со свободой и рощей иначе, чем с песнью живой, а свобода и песня разведены по разным мирам. Но разве не тем острее мы видим их должное соотношение? В этой идеальной перспективе мы только и воспринимаем эту реальную ситуацию во всем ее реальном значении, которое не может быть понято однозначно. Ибо мы чувствуем в этом контексте песню живую и как живую силу, и как горькую иллюзию. Идеальное проступает в реальном как глубинная перспектива, внутренний свет.

---

[1] Строение текста может служить аргументом—вместе с внешними данными, обследованными в указанной заметке В. И. Срезневского, — за то, чтобы отнести четверостишие к поздним стихам Пушкина.

УДК-882

И. Д. ВОРОНИН

КРАСНОСЛОБОДСКИЕ СВЯЗИ А. С. ПУШКИНА

В 1928 году в Ленинграде было опубликовано письмо нашего земляка, уроженца города Краснослободска Константина Ивановича Савостьянова к Владимиру Петровичу Горчакову — одному из друзей и почитателей А. С. Пушкина[1].

В этом письме изложены воспоминания Савостьянова о двух встречах с великим поэтом. Одна из них состоялась на Кавказе в городе Тифлисе в 1829 году, а другая—в селе Шатках Нижегородской губернии в 1834 году.

Напомним, что сообщает о кавказской встрече с поэтом К. И. Савостьянов в своем письме:

«Первое мое знакомство с Пушкиным было в Грузии в 1829 году, когда он приезжал искать впечатлений в новый для него край и с целью сделать поход в Турцию в бывшую тогда войну.

В бытность Пушкина в Тифлисе, общество молодых людей, бывших на службе, весьма образованное, и обратило особенное внимание Пушкина, который встретил в среде их некоторых из своих лицейских товарищей.

Нужно ли говорить о том, с каким восторгом приветствовали все великого поэта на чужбине? Всякий, кто только имел возможность, давал ему частный праздник, или обед, или вечер, или завтрак, и, конечно, всякий жаждал беседы с ним.

Наконец все общество, соединившись в одну мысль, положило

---

[1] «Пушкин и его современники». Материалы и исследования, выпуск XXXVII, Ленинград, 1928.

Рассказ К. И. Савостьянова о встречах с Пушкиным в 1829 и 1833 годах. Сообщил А. Достоевский, стр 144—150.

сделать в честь его общий праздник, устройство которого было возложено на меня. Из живописных окрестностей Тифлиса нетрудно было выбрать клочок земли для приветствия русского поэта. Выбор мой пал на один из прекрасных загородных виноградных садов за рекою Кур. В нем я устроил праздник нашему дорогому гостю в европейско-восточном вкусе.

Тут собрано было: разная музыка, песельники, танцовщики, баядерки, трубадуры всех азиатских народов, бывших тогда в Грузии. Весь сад был освещен разноцветными фонарями и восковыми свечами на листах дерев, а в середине сада возвышалось вензелевое имя виновника праздника. Более тридцати хозяев праздника заранее столпились у входа сада восторженно встретить своего дорогого гостя.

Едва показался Пушкин, как все бросились приветствовать его громким «ура» с выражением привета, как кто умел.

Весь вечер пролетел незаметно в разговорах о разных предметах, рассказах, смешных анекдотах.

Все веселились от души, разговаривали, смеялись, и одушевление всех было общее. Тут были и зурна, и тамаша, и лезгинка, и заунылая персидская песня, и Ахало, и Алаверды, Якиш-Ол, и Байрон был на сцене, и все европейское, западное смешалось с восточно-азиатским разнообразием в устах образованной молодежи, и скромный Пушкин наш приводил в восторг всех, забавляя, восхищал своими милыми рассказами и каламбурами...

...Все ликовало, когда европейский оркестр во время заздравного тоста Пушкина заиграл марш... На русского Торквато надели венок из цветов, посадили в кресло и начали его поднимать на плечах своих при беспрерывном «ура», заглушавшем гром полного оркестра музыки.

Наконец, когда умолкли несколько голоса восторженных, Пушкин в своей стройной благоуханной речи излил перед нами душу свою, благодарил всех нас за торжество, которым мы его почтили, заключивши словами: «Я не помню дня, в который бы я был веселее нынешнего; я вижу, как меня любят, понимают и ценят, и как это делает меня счастливым...»

Как видно из рассказа участника событий, торжество было поистине грандиозным. Уже тогда было понятно всенародное значение пушкинского гения. Передовые люди двух народов с большой щедростью увенчали лаврами своего поэта.

Не так пышно, однако, был встречен А. С. Пушкин через пять лет в наших местах. Обратимся опять же к воспоминаниям К. И. Савостьянова:

«...Я с ним не видался с 1829 года до 1834 года. Но не могу умолчать о нашей примечательной встрече.

Когда я возвращался с покойным отцом моим из Петербурга в Пензенскую губернию, во Владимире на Клязьме я был застигнут страшным воспалением желудка. В несколько дней, проведенных мною там для медицинского пользования, хотя и

восстановилось несколько мое расстроенное здоровье, но я после этой изнурительной болезни в самое короткое время до такой степени изменился в лице, что меня почти не узнавали даже семейные родные. Наконец, укрепивши свои слабые силы, отец мой и я продолжали путь свой через Нижегородскую губернию.

На одной станции по пути из Арзамаса до Лукоянова, в селе Шатках, отец мой, во время смены лошадей вошел в станционную избу позавтракать, а я, не совсем еще освободившийся от болезненной слабости, оставался в карете до тех пор, пока отец мой прислал непременно звать меня войти в избу для какой-то особенной надобности.

Едва я отворил дверь станционного приюта, весьма некрасивого, как Пушкин бросился мне на шею, и мы крепко обнялись после долгой разлуки. В это время мы провели вместе целые сутки. Пушкин заехал ко мне в дом и с большим интересом рассказывал свежие впечатления о путешествии своем по Оренбургской губернии, только что возвратившись оттуда, где он собрал исторические памятники, устные рассказы многих свидетелей того времени стариков и старух о Пугачеве. Доверие, произведенное к себе этим историческим злодеем во многих невеждах, говорил Пушкин, до такой степени было сильно, что некоторые самовидцы говорили ему лично с полным убеждением, что Пугачев был не бродяга, а законный царь Петр III, и что он только напрасно потерпел наказание от злобы и зависти людей.

Пушкин в эти часы был чрезвычайно любезен, говорлив и весел. На покойного отца моего сделал он удивительное впечатление, так что он, вспоминая о Пушкине, часто говорил, что в жизнь свою он не встречал такого умного и очаровательного разговора, как у Пушкина.

После сего мы расстались с Пушкиным и — навечно, ибо через два года его уже не было на свете.

В этот промежуток жизни его я с ним имел переписку и доставлял ему некоторые сведения о бытности Пугачева в г. Саранске и окрестностях его и о неистовых действиях шайки пугачевской по многим местам Пензенской губернии и прочем».

Известно, что воспоминания о великом поэте драгоценны в том случае, если они подтверждаются документально, или логикой событий, или самим творчеством поэта.

Этот рассказ К. И. Савостьянова (шатковская часть его) до сих пор не имел документальных подтверждений, почему и трактовался не совсем правильно.

Автор воспоминаний сообщает, что он встретился с поэтом в 1834 году, а комментаторы выставляют 1833, мотивируя тем, что при встрече поэт с большим интересом рассказывал о поездке по Оренбургской губернии для сбора сведений по истории пугачевского движения, а эта поездка, как известно, состоялась в 1833 году.

А разве не мог автор «Истории Пугачева» рассказывать о своем герое и через год? Разумеется, мог.

Не был документально подтвержден и ответ на вопрос: был ли во время этой поездки А. С. Пушкин в городе Краснослободске, и о каком доме говорит автор воспоминаний?

Горьковский краевед А. Еремин в книге «Пушкин в Нижегородском крае», вышедшей в городе Горьком в 1951 году, писал: «Длительные поиски ответа на этот вопрос в пушкиноведческой литературе оказались безуспешными».

Не прекращая свои поиски, А. А. Еремин по совету профессора Д. Д. Благого обратился к живущему в Москве внуку автора воспоминаний — Ивану Ивановичу Савостьянову и получил от него ответ:

«Константин Иванович был человеком высокой культуры, редкой доброты и благородства и передовых для своего времени взглядов.

В то время Константин Иванович, как и братья его Владимир и Петр, были еще не выделены, и К. И. своего дома не имел. Поэтому вполне возможно, что Пушкин вместе с Савостьяновыми заехал в их дом в Краснослободске.

Пушкина, разумеется, не могло смутить расстояние в 70—80 верст, тем более, что Краснослободск мог заинтересовать его и как исследователя эпохи Пугачева.

Может быть, к тому же, и К. И. Савостьянов или отец его обещали познакомить Пушкина со стариками, помнившими пугачевское восстание, которым был в свое время охвачен Краснослободск...»[1]

Эта версия была приведена и в нашей книге «Литературные деятели и литературные места в Мордовии»[2], и в статье И. Птушкиной «Герцен и Севостьянов»[3], и в брошюре А. А. Чернухина «Туристские маршруты по Мордовии»[4], и в новой книге А. Еремина «Пушкин в Болдине», изданной в 1972 году[5].

Продолжая вести разыскания, мы напали на документ, который отвечает на поставленные здесь вопросы. Документ этот — письмо Краснослободского откупщика Ивана Михайловича Савостьянова другому сыну — известному ученому и путешественнику Петру Ивановичу, посланное из Краснослободска 21 сентября 1834 года.

В этом письме мы находим ответы на вопросы, когда состо-

---

[1] А. Еремин. Пушкин в Нижегородском крае. Горьковское областное государственное издательство, 1951, стр. 209, 210.

[2] И. Д. Воронин. Литературные деятели и литературные места в Мордовии. Саранск, 1951, стр. 89—90.

[3] И. Птушкина. Герцен и Севостьянов. «Прометей». Историко-биографический альманах серии «Жизнь замечательных людей», № 5, М., 1968, стр. 144.

[4] А. А. Чернухин. Туристские маршруты по Мордовии. Саранск, 1967, стр. 28.

[5] А. Еремин. Пушкин в Болдине. Горький, 1972, стр. 129.

ялась шатковская встреча Савостьяновых с Пушкиным, при каких обстоятельствах, как долго поэт был гостем у своего старого знакомца и где они могли совместно провести время, занятое столь интересными беседами.

Вот этот довольно хорошо сохранившийся архивный документ:

Письмо И. М. Савостьянова сыну Петру Ивановичу из Краснослободска от 21 сентября 1834 года.

«21 сентября 1834. Краснослободск.

Спешу уведомить тебя друг сердечный Петр Иванович с подробностию, что по окончании всех дел моих в Петербурге, оставя за собою по Нижегородской губернии прежний Лукоянов, вновь Горбатов и Сергач, с наддачею на все три больше 80 т. выгоды, после участвовал в компании в Москве и во всех Сибирских и Новороссийских губерниях, и в последствии сдал с некоторою пользою.

Выехали из Петербурга 18 в Москву, приехали 22, с Константином И. и Ваничкою, поместив последнего вмести с меньшими у Галушки.

3 сентября, оставя всех здоровыми, выехали из Москвы. На другой день в Покрове как видно от сырости лежавших плодов К. И. почувствовал расстройство желудка, а на третий день во Владимире, кровавый кал соединился как видно с гемороем, но с помощью тамошнего инспектора Алакринского в двои с половиной суток все было прекращено, но как располагали ехать через Горбатов в Нижний, не решились, а отправил прямо из Володимера в Горбатов Евграфа И. Попова который там будет управлять сборами, а сами поехали прямо в Арзамас, где по обстоятельствам должны были пробыть 3 суток... Через Лукоянов и Шутилово 14 числа к ночи приехали домой и всех нашли слава богу здоровых...» (дальше о семейных и торговых делах и местных событиях. (И. В.)[1].

Как видно из процитированного документа, адресат письма Петр Иванович Савостьянов уведомлялся, что отец его, Иван Михайлович, вместе с братом, Константином Ивановичем, только что возвратились из Петербурга, а ездили они туда на торги по сдаче государством винных откупов частным лицам.

И. М. Савостьянов сообщает далее, что он во время торгов оставил за собой прежде бывший у него город Лукоянов Нижегородской губернии и вновь взял города Горбатов и Сергач той же губернии.

Известно, что откупные торговые сделки происходили в Петербурге раз в пять лет, и по истечении каждого пятилетия откупщики вновь съезжались в столицу для оформления своих питейных дел.

---

[1] Рукописный отдел Центральной библиотеки им. В. И. Ленина, ф. 269, Савостьяновы, № 2339-IX, Семейная переписка 1829—1836, гг. л. 239, 240.

1834 год был годом подобных сделок, что и обусловило поездку Савостьяновых в столицу именно в этом году.

Железнодорожных сообщений, как известно, в то время еще не было, поэтому для более или менее комфортабельных сухопутных поездок использовались тогда почтовые тракты, где для быстроты передвижения существовала езда на перекладных лошадях.

В нашем крае проходил в то время большой гужевой почтовый тракт из Астрахани в Москву и Петербург.

Этот тракт шел через Саратов, Пензу, Саранск, Арзамас, Муром, Владимир и Москву. Между Саранском и Арзамасом среди других остановок были почтовые станции—Лукояновская и Шатковская. Расстояние от Арзамаса до Шатков 30 верст и до Лукоянова еще 30, до Саранска еще 110.

Краснослободск к этой трассе присоединялся в Лукоянове через проселочный тракт расстоянием 80 километров с западной стороны. Большое Болдино выезжало на эту трассу тоже в Лукоянове, но с восточной стороны (расстояние 50 верст).

Дальше в письме И. М. Савостьянова рассказывается о возвращении из Петербурга. Выехали они из этого города 18 августа, а 22 были в Москве (ехали четыре дня, по 150 верст в день). Здесь задержались, «Поместили Ваничку (тоже сын И. М. Савостьянова) у Галушки» (содержатель пансиона в Москве), у которого воспитывались и еще «меньшие» дети откупщика.

Оставив воспитанников в Москве, Савостьяновы (отец и сын) выехали в Краснослободск 3 сентября. На другой день (т. е. четвертого числа) в Покрове Константин Иванович заболел расстройством желудка, а на третий, т. е. 5-го сентября, во Владимире дело осложнилось и пришлось еще два с половиной дня задержаться для лечения.

Судя по этим данным, Савостьяновы выехали из Владимира в Арзамас 8 сентября, где пробыли еще три дня, т. е. до 11 числа, дальше через Шатки, Лукоянов и Шутилово 14 числа (сентября) к ночи приехали в Краснослободск.

Совершенно очевидно, что 12 и 13 сентября 1834 года Иван Михайлович и Константин Иванович Савостьяновы были в Шатках и Лукоянове, 14 утром выехали из Лукоянова и 80 верст лесного проселка перекрыли в один день. Поздно вечером этого числа они были уже в своем городе.

А что же Пушкин? Расстояние 500 верст от Москвы до Лукоянова он перекрывал обычно в двое суток. И на этот раз так же: 10 сентября он еще был в Москве, а 13-го уже в Болдине.

Сохранилось и письмо поэта того времени. 15 сентября 1834 года он писал жене в Петербург из Болдина: «Сегодня суббота... я приехал третьего дня в четверг (т. е. 13-го) поутру, вот как тихо ездят по губернским трактам — а я еще платил почти везде двойные прогоны. Правда, что отовсюду лошади

были взяты под государя, который должен из Москвы проезжать на Нижний... Я рад, что добрался до Болдина...»[1]

Следовательно и Пушкин, выехавший из Москвы утром 10-го—12-го сентября был в Шатках.

Хронология совпала. Прежние знакомцы встретились в Шатках именно 12 сентября 1834 года, а не 1833.

Публикуемое здесь письмо Краснослободского откупщика И. М. Савостьянова документально подтверждает шатковскую встречу А. С. Пушкина и К. И. Савостьянова и устраняет сомнения на этот счет, а вместе с тем эта публикация укрепляет веру и в правдоподобие рассказа автора воспоминаний о тифлисском чествовании великого поэта.

Сдвиг во времени в пользу 1834 года позволяет более верно судить о непрекращающемся интересе А. С. Пушкина к «Истории Пугачева» и через год после ее написания.

Ну а как же с Краснослободском? Побывал ли поэт в городе на Мокше? Как видно из публикуемого документа, этого не случилось. Из Шатков А. С. Пушкин и отец с сыном Савостьяновы 12 сентября направились в Лукоянов, где поэт и был в гостях в Савостьяновском доме, который откупщики содержали в этом городе, где, как указывает автор письма, у них был и раньше, и полученный вновь, винный откуп.

Данный хронометраж не оставляет времени для поездки Пушкина в Краснослободск. 12 сентября он был вместе с Савостьяновыми в Шатках и Лукоянове, а 13-го, на рассвете, выехал из Лукоянова и к позднему завтраку был в Большом Болдине.

Отец и сын Савостьяновы задержались на день в своей Лукояновской уездной откупной конторе, 14 утром выехали из Лукоянова в Краснослободск и поздно вечером были дома.

Что касается передачи Пушкину устных преданий о пребывании Пугачева в Саранске, К. И. Савостьянову это было делать нетрудно потому, что и в этом городе его отец некоторое время владел винным откупом.

Считаем не лишним привести и некоторые подробности о пребывании А. С. Пушкина в Шатках, подмеченные И. М. Савостьяновым.

«В заключение всего, — писал К. И. Савостьянов, — передам вам о замечательной встрече с Пушкиным отца моего, который рассказал мне все подробности ее.

Когда он вошел в станционную избу на станции Шатки, то тотчас обратил внимание на ходившего там из угла в угол господина (это был Пушкин); ходил он задумчиво, наконец позвал хозяйку и спросил у нее что-нибудь пообедать, вероятно

---

[1] А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10-ти томах, т. X, М.-Л., 1949, стр. 512.

ожидая найти порядочные кушанья по примеру некоторых станционных домов на больших трактах.

Хозяйка, простая крестьянская баба, отвечала ему: «У нас ничего не готовили сегодня, барин». Пушкин все-таки, имея лучшее мнение о станционном дворе, спросил подать хоть щей да каши: «Батюшка, и этого нет, ныне постный день, я ничего не стряпала, кроме холодной похлебки».

Пушкин, раздосадованный вторичным отказом бабы, остановился у окна и ворчал сам с собой: «Вот я всегда бываю так наказан, чёрт возьми! Сколько раз я давал себе слово запасаться в дорогу какой-нибудь провизией и вечно забывал, и часто голодал, как собака».

В это время отец мой приказал принести из кареты свой дорожный завтрак и вина и предложил Пушкину разделить с ним дорожный завтрак. Пушкин с радостью, по внушению сильным аппетитом, тотчас воспользовался предложением отца и скоро удовлетворил своему голоду, и когда, в заключение, запивал вином соленые кушанья, то просил моего отца хоть сказать ему, кого он обязан поблагодарить за такой вкусный завтрак, чтобы выпить за его здоровье дорожною флягою вина...».

Когда отец сказал ему свою фамилию, то он тотчас спросил, не родня ли я ему, назвавши меня по имени, и когда он узнал, что я сын его, и что я сижу в карете, то с этим словом послано было за мной, — и мог ли я не удивиться встретить Пушкина в грязной избе на станции?!»

Так раскрывается еще одна страничка из истории жизни и творчества великого поэта, и пополняется наша мордовская Пушкиниана.

УДК-882

М. П. АЛЕКСЕЕВ, акад.

К ИСТОЧНИКАМ ИДИЛЛИИ ГОГОЛЯ «ГАНЦ КЮХЕЛЬГАРТЕН»

Первое крупное произведение, изданное Н. В. Гоголем под псевдонимом «В. Алов» вскоре после приезда его в Петербург («Ганц Кюхельгартен. Идиллия в карипах». СПб., 1829), неоднократно привлекало к себе внимание исследователей с тех пор, как раскрыта была тайна его авторства. Обостренный и длительный интерес к этому «произведению восемнадцатилетней юности», — как Гоголь сам назвал этот свой литературный опыт в предисловии к его изданию, — вполне естественен и закономерен. Явно недозрелое, неотстоявшееся, полное очевидных промахов в грамматике, стилистике и версификации, хотя и пронизанное блестками незаурядного дарования, это большое стихотворное произведение, подобно большинству литературных первенцев выдающихся писателей, представляет историкам и биографам обильный и во многих отношениях незаменимый материал для наблюдений всякого рода.

В «Ганце Кюхельгартене» искали перекрестные следы разнообразных чтений Гоголя-юноши, проступающие здесь сквозь текст ярче и нагляднее, чем где-либо в более поздних произведениях писателя, старались выявить направленность его литературных исканий и связь их с выработкой его мировоззрения. В этой ранней стихотворной идиллии Гоголя с полным правом пытались также увидеть начатки и первые образцы тех литературных приемов и стилистических особенностей, которые утвердились вполне и нашли более широкое развитие и применение в его прозе зрелых лет творческой деятельности. Как заметил еще Н. А. Котляревский, среди дошедших до нас отрывков и набросков юного Гоголя его «Ганц Кюхельгартен» представляет «наибольший ин-

терес для биографа. По выполнению эта идиллия слабее прозаических отрывков из недописанных романов Гоголя, но она имеет совсем особое значение: она—документ, определяющий настроение, в каком находился наш мечтатель в последние годы своей лицейской жизни»... «Гоголь вложил много души в эту сентиментальную повесть, которая причинила ему затем столько огорчений. В ней, бесспорно, были самые свежие воспоминания и намеки на собственные думы и впечатления, что, между прочим, подтверждается сходством некоторых строф этой идиллии с письмами Гоголя из последних лет его лицейской жизни»...[1] К сходным выводам приходили и последующие исследователи Гоголя, уделявшие много внимания раскрытию литературных источников и образцов, под воздействием которых это произведение создалось.

Хотя сюжет «Ганца Кюхельгартена» несложен, но количество литературных произведений, в разных жанрах, русских и иностранных, с которыми идиллия находится в несомненной и непосредственной генетической связи, довольно велико. Некоторые источники «Ганца Кюхельгартена» уже определены точно и безошибочно, другие сближения — проблематичны, приблизительны или спорны, о некоторых источниках не говорилось вовсе. Об одном из очевидных, но еще не замеченных источников идиллии и пойдет речь ниже.

Напомним, что действие идиллии происходит в Германии в маленьком немецком местечке. Герой произведения — юноша Ганц Кюхельгартен, прекраснодушный мечтатель, которого ждет тихое семейное счастье вместе с любимой им внучкой пастора, Луизой; но Ганц, как истый романтик, «волнуем думой непонятной», «к чему-то тайному прикован», и мечты о дальних странах и подвигах на неведомых поприщах посещают его чаще, чем мысли о близком безоблачном домашнем уюте.

Они прекрасны, те мгновенья,
Когда прозрачною толпой
Далеко милые виденья
Уносят юношу с собой[2]

говорит Гоголь о своем герое, несомненно разделяя его постоянные и мучительные противопоставления действительности мечтаниям, которые

Его воздушно подымают
Из океана суеты[3].

Затем Гоголь пытается реализовать эти «видения» в ряде живописных картин, последовательно перенося читателя то в класси-

[1] Нестор Котляревский. Николай Васильевич Гоголь (1903), изд. 3-е, СПб., 1911, стр. 14.

[2] Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. I, изд. АН СССР, Л., 1940, стр. 68.

[3] Там же, стр. 70.

ческую Элладу (картина III), то на экзотический Восток (картина IV). Далее Гоголь, вероятно, намеревался дать особое описание Италии, но в первопечатном издании идиллии «Картина V» отсутствует, хотя это и не оговорено. Следует считать вполне правдоподобным давно уже высказывавшееся предположение, что место этой картины в рукописи занимали те стихотворные строки, которые Гоголь напечатал отдельно под заглавием «Италия» в том же 1829 году[1].

Источники всех этих картин, с характерными приметами их ландшафтов, назывались не один раз. Так, для строф об Элладе Гоголю, по-видимому, пригодились стихотворения Жуковского и В. К. Кюхельбекера (в IV-й книге Альманаха «Мнемозина»), кроме того, — произведения Шиллера (ср. перечень писателей, упомянутых в тексте идиллии при характеристике чтений Ганца: Тик, Петрарка, Аристофан, «позабытый Винкельман»[2] и т. д.

---

[1] Стихотворение «Италия» опубликовано без имени автора в журнале «Сын Отечества и Северный архив», 1829, т. II, № XII, стр. 301—302. Этот номер вышел в свет 23 марта («Как означено на обертке оного», — по указанию Н. С. Тихонравова. См. Сочинения Н. В. Гоголя, изд. 10-е, М., 1889, стр. 545). Издание «Ганца Кюхельгартена» вышло в свет несколькими месяцами позже, — в середине июня того же года (цензурное разрешение этого издания датировано 7 мая 1829 г.). Предположение о том, что «Италия» являлась составной частью «Ганца Кюхельгартена» впервые высказано было еще в 1896 году И. Н. Ждановым и поддержано рядом последующих исследователей (см. В. В. Гиппиус. Творческий путь Гоголя, в его кн.: «От Пушкина до Блока», Л., 1966, стр. 59). Неясно почему стихотворение «Италия» напечатано в IX томе академического «Полного собрания сочинений» Н. В. Гоголя (Л., 1952, текст, 9—10, комментарий — стр. 614—615) в отделе: «Приписываемое Гоголю», поскольку здесь же подчеркнуто полное вероятие принадлежности его перу Гоголя: «Несмотря на отсутствие рукописей, большая авторитетность свидетельств Кулиша и Данилевского делает почти несомненной принадлежность стихотворения Гоголю» (стр. 615). Для нас авторство Гоголя не подлежит спору; об этом неопровержимо свидетельствует, в частности, поэтический язык стихотворения, — довольно беспомощный, но чрезвычайно характерный для Гоголя конца 20-х годов, в том числе и для его ранней прозы:

> Италия — роскошная страна!
> По ней душа и стонет и тоскует;
> Она вся рай, вся радости полна,
> И в ней любовь роскошная волнует...
> . . . .
> В ней небеса прекрасные блестят,
> Лимон горит, и веет аромат.
> . . . .
> А ночь вся вдохновеньем дышет.
> Как спит земля, красой упоена!
> И страстно мирт над ней главой колышет и т. д.

Обратим внимание хотя бы на эпитет «роскошный», которым Гоголь злоупотреблял в эти годы, и типичные лексико-фразеологические для него шаблоны. См.: В. В. Виноградов. О языке ранней прозы Гоголя. (Сб. «Материалы и исследования по истории русского литературного языка», т. II, М., 1950; стр. 94—138.

[2] В. В. Гиппиус. Гоголь. Л., 1924, стр. 39.

Источниками строф об Италии (в одноименном стихотворении) предложено было считать стихотворение об Италии Гёте, в частности, его «Песнь Миньоны»[1]. Менее удачны и спорны были, однако, догадки о возможных источниках четвертой картины.

Напомним, прежде всего, начальные стихи этой картины (сопровождая их порядковой нумерацией для удобства последующих сопоставлений):

Картина IV.

В стране, где сверкают живые ключи;
Где, чудно сияя, блистают лучи;
Дыхание амры и розы ночной
Роскошно объемлет эфир голубой;
И в воздухе тучи курений висят;
Плоды мангустана златые горят;
Лугов Кандагарских сверкает ковер;
И смело накинут небесный шатер;
Роскошно валится дождь яркий цветов,—
То блещут, трепещут рои мотыльков;
Я вижу там Пери: в забвенье она
Не видит, не внемлет, мечтаний полна.
Как солнца два, очи небесно горят;
Как Гемасагара, так кудри блестят;
Дыхание — лилий серебряных чад,
Когда засыпает истомленный сад,
А ветер их вздохи развеет порой;
А голос — как звуки сиринды ночной
Или трепетанье серебряных крыл,
Когда ими звукнет, резвясь, Исразил,
Иль плески Хиндары таинственных струй,
А что же улыбка? А что ж поцелуй?
Но вижу, как воздух, она уж летит,
В края поднебесны, к родимым спешит.
Постой, оглянися! Не внемлет она.
И в радуге тонет, и вот не видна.
Но воспоминанье мир долго хранит,
И благоуханьем весь воздух обвит.

Какой пейзаж Гоголь живописует в этих ярких и экспрессивных по своим краскам, хотя и хромающих стихах? Из какого книжного источника Гоголь почерпнул описание прекрасного южного края, с каталогическим перечислением признаков его «роскошной» природы, полным экзотических подробностей, явно нуждающихся в пояснениях географических, этнографических или ботанических названий? На эти вопросы исследователи Гоголя давали различные противоречивые и большею частью неточные ответы. Так, И. Шаровольский, рассуждая о воздействиях произведений иностранной и русской литературы на идиллию

[2] A. Stender-Petersen. Gogol und die deutsche Romantik «Euphorion, 1922, Bd. XXIV, S. 620; Erica Hiepko. Beiträge zur Geschichte des russischen Italienerlebnisses, Diss. Bonn, 1960, S. 103—104.

Гоголя, с полной уверенностью утверждал, что «обрисовка восточных стран, как она представлена в IV картине «Ганца Кюхельгартена», была навеяна начальной строфой поэмы Байрона «Абидосская невеста», — в переводе И. И. Козлова (1826):

Кто знает край, где небо голубое
Безоблачно, как счастье молодое,
Где кедр шумит и вьется виноград,
Где ветерок, носящий аромат
Под ношею в эфире утопает,
Во всей красе, где роза расцветает и т. д.

Это решительное утверждение, с нашей точки зрения, лишено всяческого правдоподобия. Лирическая увертюра, какой является вступление Байрона к его «турецкой повести» «Абидосская невеста», действительно дает сгущенный, обобщающий пейзаж некоего прекрасного южного края, но эта страна — не та, какую имел в виду Гоголь. Сходство между началом IV картины «Ганца Кюхельгартена» и вступлением к «Абидосской невесте» заключается лишь в способе изображения этой страны с помощью своеобразно лирически окрашенного перечисления признаков ее пейзажа. Сопоставляя вступление к «Абидосской невесте» Байрона с известным стихотворением Гёте «Ты знаешь край?» (т. е. с «Песней Миньоны»), В. М. Жирмунский справедливо отметил, что и Гёте и Байрон дают свои описания южной страны «не в виде картины природы, ограниченной в пространстве и времени, а в форме вневременного каталога, обобщенно перечисляющего ее красоты: это страна, где цветут лимоны, где апельсины рдеют в темной листве, где мягкий ветер веет с голубого неба, где растут скромный мирт и гордый лавр»[1]. Подобные описательные каталоги идеальных ландшафтов (восходящие к аналогичным природоописательным «каталогам» античной поэзии) в европейских литературах первой четверти XIX в. встречались нередко, в особенности в применении к странам европейского юга, — к Италии или к Испании. Общим образцом для большинства подобных стихотворений служила указанная песнь Миньоны, — «Кто знает край». По примеру Гёте, но в полном соответствии с собственным индивидуальным поэтическим стилем, создал и Байрон свое вступление к «Абидосской невесте»; много подражаний гётевскому «Кто знает край?» появилось и в русской поэзии 20—30-х гг. К этому роду стихотворений относится и упомянутое выше стихотворение Гоголя «Италия», которое, как мы увидели, должно было являться пятой картиной «Ганца Кюхельгартена». Именно это обстоятельство подчеркивает, с нашей точки зрения, несостоятельность гипотезы И. Шаро-

[1] В. Жирмунский. Стихотворения Гёте и Байрона «Ты знаешь край?» («Kennst du das Land?», «Know ye the land?»). «Опыт сравнительно-стилистического исследования». В сборн. Ленинградского университета: «Проблемы международных литературных связей», Л., 1962, стр. 48—68.

вольского: было бы невозможно допустить один и тот же источник для двух соседних картин (четвертой и пятой) гоголевской идиллии; весьма вероятно, что Гоголь исключил пятую картину из печатного текста «Ганца Кюхельгартена» по той причине, что ему показалось однообразно и монотонно ставить рядом два «каталогических» описания, сходных по методу своего изображения, хотя и представляющих различные южные страны. Топографические и ботанические приметы пейзажа IV картины действительно очень отличны от тех, которые находятся в пятой картине, — «итальянской». Но что именно, какую страну земного шара стремится изобразить Гоголь? Исследователи Гоголя по-разному отвечали и на этот вопрос[1].

В. Адамс в своих работах о «Ганце Кюхельгартене» связал возникновение IV картины с увлечениями Гоголя в конце 20-х годов сочинениями по географии и книгами путешествий, о чем свидетельствуют его письма этого времени. Напоминая письмо Гоголя к Павлу Косяровскому (от 3 октября 1827 г.), в котором идет речь о многотомной французской «Bibliothèque des Dames», где он читает «путешествие во все страны»[2]. В. Адамс делает вывод: «Этим объясняются и «плоды мангустана», и «Гемасагара», и «пляски Хиндары», и «лугов Кандагарских ковер», встречающиеся в IV картине «Ганца Кюхельгартена»[3]. Эта догадка более правдоподобна, чем предположения И. Шаровольского, но она недостаточно конкретна: мы могли бы ее принять лишь в том случае, если бы было указано точно, что именно за статью о «путешествии во все страны» Гоголь имел в виду в указанной «Библиотеке для дам» и действительно ли в ней встречаются те экзотические наименования, которыми он уснастил IV картину своей идиллии. Ближе к истине был Н. П. Дашкевич, который еще в статье 1906 г. — «Романтический мир Гоголя» — отметил, что изображенные в «Ганце Кюхельгартене» «райские места» Востока «разрисованы красками поэмы Мура»[4]. Однако и это попутное наблюдение Н. П. Дашкевича лишь наводит на мысль, но не

---

[1] Вот несколько примеров. Для В. В. Гиппиуса IV картина является то «мечтой» Гоголя о «романтической Индии» («Гоголь». Л., 1924, стр. 18), то изображение «экзотического Востока» (В. Гиппиус. «От Пушкина до Блока» М.-Л., 1966, стр. 59); М. Б. Храпченко писал, что «Ганцу Кюхельгартену грезится Индия, с ее роскошной природой, ее экзотикой, столь отличной от повседневной обыденности немецкой деревни». (Творчество Гоголя, изд. 2-е, М., 1956, стр. 87). Для Э. Хьепко (см. выше, стр. 175, прим. 1). IV картина дает изображение «Ближнего Востока» и т. д.

[2] Н. В. Гоголь. Полное собр. соч., изд. АН СССР, т. X, Л. 1940, стр. 115.

[3] В. Адамс. Идиллия Гоголя «Ганц Кюхельгартен» в свете его природоописаний. Тарту, 1946, стр. 12; то же предположение сделано ранее в статье: V. Adams. Gogol's Erstlingswerk «Hans Küchelgarten» im Lichte seines Natur- und Welterlebnis» — «Zeitschrift für slavische Philologie», 1931, Bd. VIII, H. 3—4, S. 333, Anm. 2.

[4] Н. П. Дашкевич. Статьи по новой русской литературе, Пг., 1914, стр. 555.

завершает ее: остается совершенно неясным, имел ли исследователь в виду какое-нибудь определенное место «восточной повести» Томаса Мура «Лалла Рук» или воспроизведенные Муром в этом его произведении «краски» экзотической природы вообще.

В настоящее время мы можем вполне точно назвать тот книжный источник, который был под руками у Гоголя, когда он создавал IV картину своего «Ганца Кюхельгартена». Это был появившийся в журнале «Сын Отечества» прозаический перевод последней (четвертой) вставной поэмы в «восточную повесть» Т. Мура «Лалла Рук» (1817) под заглавием «Свет гарема» (The Light of the Haram)[1]. В этой небольшой поэме рассказывается о короткой размолвке и примирении красавицы Нурмагалы (У Т. Мура — Nourmahal; имя это означает «Свет гарема») с мужем ее, Селимом, — как до своего вступления на престол прозывался будущий властитель Индии, могущественный Джихангир (перс. «Повелитель мира», у Мура — Jehanguir), сын «великого Акбара», превратившего Индию в империю династии «моголов». Поэма Т. Мура нравилась современникам не столько своим несложным сюжетом, сколько экзотическим колоритом, представлявшимся даже некоторым критикам Т. Мура своего рода «излишеством» художника-эрудита. Поэма открывается поэтическим описанием Кашемирской долины и ее цветников при закате, ночью и на рассвете. Вот ее начало в указанном русском прозаическом переводе:

«Кто не слыхал о долине Кашемирской, о ее розах, прелестнейших в мире, ее храмах, прохладных пещерах, источниках, столь же светлых, как очи милых красавиц, которые любят смотреть на их воды прозрачные?

Приятно видеть сию долину при закате солнца, когда прекрасный, весенний вечер льет на озеро последний свой свет; так юная супруга закраснеется, бросив последний взгляд на зеркало, и пойдет тихими шагами к ложу брачному.

Сквозь зелень дерев видны разные храмы, и всякая вера освящает сей час особым своим служением. Здесь слышится набожный крик муецына, раздающийся с вершины минарета; там—маг колеблет свою кадильницу, наполненную благовониями; далее—прелестная баядерка потрясает у индийского жертвенника свой пояс, снизанный из колокольчиков, издающих сладостные звуки.

Прекрасна долина сия и в часы ночи, когда бледный свет луны томно отсвечивается на ее дворцах, садах и храмах, когда водопады блещут, как падающие звезды, и умильная песнь соловья прерывается шумным веселием и резвою пляскою молодых любовников, кои собираются под сводами дерев, дышащих прохладою.

---

[1] Свет Гарема (из Тамаса Мура)—«Сын отечества», 1827, ч. 112, № 5. стр. 27—60.

Люблю долину Кашемирскую и в час рассвета»... и т. д. (ср. известное начало десятой главы «Страшной мести» Гоголя: «Чуден Днепр при тихой погоде»).

Вслед за этим вступлением, полным экспрессии и лиризма, в котором тот же обобщенный Кашемирский пейзаж изображается при различном освещении дня и ночи, Т. Мур рассказывает, что Нурмагала обратилась к местной чародейке Намуне, а та отправилась с нею за привораживающими травами и цветами в густые луга Кашемирской долины. В этом месте поэмы и далее в описании праздника роз, Т. Мур дал полную волю и воображению и своей начитанности, уснащая стихотворные строки аллюзиями на произведения восточных поэтов, и сопровождая их также учеными примечаниями и цитатами из путешествий по Индостану и разноязычных трактатов по ориенталистике. Отсюда и заимствовал Гоголь все понравившиеся ему по звучанию экзотические слова и наименования для IV картины «Ганца Кюхельгартена», снова обратив в стихи отдельные места русского прозаического перевода английского стихотворного подлинника. Правда, Гоголю, к невыгоде его читателя, пришлось отбросить примечания, сделанные Т. Муром ко многим из тех строк поэмы, которые обратили на себя внимание Гоголя; поэтому некоторые стихи IV-й картины остаются непонятными без пояснений: характеризуя «земли роскошные края», куда неслась мечта Ганца, Гоголь не объяснил, например, кто такой Исразил, что подразумевается под плесками «таинственных струй» Хиндары и какой цветок носит имя Гемасагары. Зато все это становится совершенно ясно при чтении русского перевода «Свет гарема», напечатанного в «Сыне Отечества».

Приведем для наглядности сопоставления к стихам IV-й картины идиллии параллельные места из этого перевода[1].

Стиху (3) Дыхание амры и розы ночной в переводе соответствует то место, где говорится: «Здесь юные девы вздыхают, и вздохи их благовонны, как цвет Амры, раскрытый пчелою» (стр. 56); к этому месту сделано и примечание: «Сладостны цветы Амры, вкруг коих жужжат пчелы (Песнь Яйадевы)». Под «ночной розой». Гоголь несомненно подразумевает туберозу, о которой говорится у Т. Мура. В русском переводе: «там красовалась тубероза сребровидная, которая в садах малайских слывет *красавицей ночи*, потому что является в благовониях и убранстве, как юная супруга, когда солнце скроется» (стр. 42). В примечании объяснено: «Polyanthes tuberosa. Малайцы называют туберозу сандаль-малам, т. е. *красавицей ночи*».

Стих (6): «Плоды мангустана златые горят» находит себе со-

[1] Мы приводим их, следуя порядку расположения их в тексте IV-й картины; каждой цитате предшествует заключенное в круглые скобки цифровое обозначение стихотворной строки Гоголя; цитаты из русского перевода «Света гарема» сопровождаются указаниями на страницы «Сына Отечества» (1827, № 5), где Гоголь нашел их.

ответствие в том месте перевода, где к словам: «Взор любуется золотыми гроздами, подобными тем, кои зреют на холмах Касбинских... бананами зелеными и бананами златоцветными, мангустами, нектаром малайцев» (стр. 52—53) дано следующее пояснение: «Мангустан есть самый приятнейший в мире плод, коим гордятся островитяне Молукские (Марсден)».

Следующему стиху (7): «Лугов Кандагарских сверкает ковер» отвечает то место перевода, где упоминаются эти луга: «сии нимфы с легким, воздушным станом, которые топчут ногами своими золотистые луга Кандагарские» (стр. 51); сюда же относится и пояснение»: В Кандагаре есть страна, называемая Перна или страна волшебств (Thévenot); в некоторых местах Индии, на севере, полагают, что находится золото в царстве растений».

Стих (14): «Как Гемасагара, так кудри блестят» взят из того места перевода, где к словам «В саду том расцветали анемоны и *море золота»* сделано примечание: «Гемасагара, или *море золота*. Цветы его самого яркого золотого цвета (Сир Виллььям Джонс)» (стр. 42).

Стих (18); «А голос, как звуки сиринды ночной» имеет полное соответствие в словах перевода о юной грузинке: «Роскошно сгибает она руку свою вокруг сиринды» и примечания к ним: «Сиринда — индейская гитара». (стр. 55).

Стихи (19—20): «Или трепетанье серебряных крыл, Когда ими звукнет, резвясь, Исразил» вполне объясняются из следующего пассажа перевода: «те же звуки были повторены другою лютнею, которой восхитительные переливы вмиг очаровали внимательное удивление: все подняли глаза кверху, думая, что слышат сладкозвучное трепетанье крыл Исразила»; к этому месту сделано примечание: «Ангел музыки, по мифологии Магометан» (стр. 56—57).

Стих (21): «Иль плески Хиндары таинственных струй» также получает свое объяснение из указанного перевода, где идет речь о знаменитом «поющем источнике» (в оригинале: Chindara's warbling fount); в этом фонтане, по словам Ричардсона, помещен некий инструмент, который все время играет благодаря ударяющим в него струям воды (стр. 46). Транскрипция названия Chindara — Хиндара (а не Чиндара) лишний раз свидетельствует, что перед глазами Гоголя была именно указанная страница перевода в «Сыне Отечества», откуда он и выписал это название.

Излишним, вероятно, — после всех вышеприведенных параллелей, — может показаться дополнительное указание, что из того же перевода заимствована Гоголем также Пери: с «игривой Пери» сравнивается у Т. Мура «султанша» Нурмагала, — и там же дается о Пери справка из «Рассуждения о языках, литературе и быте восточных народов» Джона Ричардсона[1]; правда, Гоголь, конечно, знал и поэму о Пери из «Лалла Рук», переведен-

[1] «Сын Отечества», 1827, ч. 112, № 5, стр. 35.

ную В. А. Жуковским («Пери и Ангел», 1821), которая, кстати сказать, и ввела это слово в русский поэтический обиход 20-х гг. XIX в.

Таким образом, едва ли можно сомневаться, что «Свет гарема» в прозаическом переводе «Сына Отечества» был единственным источником Гоголя для IV-й картины «Ганца Кюхельгартена». Разумеется, около десятка слов, заимствованных Гоголем из этой поэмы, это не так много, так как она на своих тридцати страницах перенасыщена экзотикой; тем не менее, этих заимствований все же слишком много для двадцати стихотворных строк, на которых Гоголь разместил все эти почерпнутые им «краски»; для небольшой картины они создают весьма густой экзотический фон.

Приведенные выше сопоставления позволяют также достаточно ясно представить себе всю технику совершенного Гоголем заимствования. Он выписывал со страниц «Сына Отечества» экзотические наименования цветов, плодов, мифологических персонажей, явлений природы, но вставлял их в собственную стилистико-фразеологическую оправу, хотя стилистическая отделка IV-й картины автором явно не завершена[1]. И «смело» накинутый «небесный шатер», и «дождь яркий цветов», который «роскошно валится», и сильное дыханье цветов, которое «роскошно объемлет эфир голубой» — все это типично гоголевские фразеологизмы, встречающиеся и в ранних его прозаических произведениях, но расцвеченные здесь заимствованными блестками.

«Свет гарема» опубликован в «Сыне Отечества» анонимно; между тем, известно, что эта поэма пользовалась у нас популярностью и привлекла к себе внимание нескольких русских переводчиков 20-х годов, — в частности О. М. Сомова[2] и Д. П. Озно-

---

[1] Гоголь не устранил, например, близкого соседства излюбленного им слова «роскошный» («роскошно объемлет» в стихе 4 и «роскошно валится» в стихе 9) или прилагательного «серебряный» («чад серебряных лилий» в стихе 15-м и «трепетанье серебряных крыл» в ст. 19; о пристрастии Гоголя к серебру см. наблюдения Андрея Белого в его кн.: «Мастерство Гоголя», М.-Л., 1934, стр. 128—129); укажем также на очевидное стилистическое сходство этих стихов с гоголевским стихотворением «Италия».

[2] Сохранилось известие, что прозаический перевод «Света гарема» О. М. Сомов закончил в 1823 г.: это засвидетельствовано протоколом заседания Вольного общества любителей российской словесности от 19 сентября 1928 г. (см.: В. Базанов. Ученая республика, изд. «Наука», М.-Л., 1964, стр. 425); однако дальнейшая судьба этого перевода известна. В своей работе «О романтической поэзии, опыт в трех статьях». (СПб., 1923, стр. 33.) О. М. Сомов, говоря о Т. Муре и утверждая, что «читателям нашим знакомы некоторые эпизоды или вводные поэмы «Лалла Рук», ни словом не обмолвился о том, что в это же время он сам занят был переводом одной из этих «вводных поэм» — «Свет гарема». Никаких сведений об этом переводе не находится также в большом библиографическом указателе печатных работ Сомова, приложенном в книге З. В. Кирилюк. О. Сомов — критик та беллетрист Пушкінської епохи, Київ, 1965, стр. 145—166. Добавим, что О. М. Сомову принадлежит один из трех печатных отзывов о «Ганце Кюхельгартене», помещенный

бишина[1], мы, однако, не решаемся приписать перевод, напечатанный в «Сыне Отечества», ни тому, ни другому литераторам. Гоголь датировал «Ганца Кюхельгартена» 1827 годом. Как известно, эта авторская датировка вызвала сомнения у первых биографов писателя и стала предметом длительной полемики исследователей[2]. Д. Иофанов в своей монографии о детстве и юности Гоголя посвятил «Ганцу Кюхельгартену» особую главу, приведя здесь ряд заслуживающих внимания соображений, что свою идиллию Гоголь писал в Нежине именно в 1827 году, в последний год обучения в нежинской Гимназии высших наук[3]. Сделанные выше сопоставления IV картины с переводом «Света гарема» в «Сыне Отечества» этому не противоречат; напротив, они могут служить известной хронологической опорой в пользу того же 1827 года; четвертая картина не могла быть создана до выхода в свет 5-го номера 112-й части «Сына Отечества» (цензурное разрешение на выпуск в свет этой части журнала выдано 15 февраля 1827 г.). Этот журнал несомненно получался в Нежине, и помещенный в нем перевод «Света гарема» должен был обратить на себя внимание, кто бы не являлся его автором. Напомним еще раз уже отмеченный выше факт, что именно в этом журнале Булгарина и Греча Гоголь напечатал в 1829 г. предполагаемую V картину «Ганца Кюхельгартена» под заглавием «Италия».

«Свет гарема» заинтересовал многих русских литераторов: позднее его цитировали А. А. Бестужев-Марлинский (очерк «Путь до города Кубы») и В. К. Кюхельбекер, в поэме «Зоровавель». В 1827 г. из «Света гарема» в «Сыне Отечества» А. И. Подолинский взял эпиграф, заимствованный Муром из трактата Дж. Ричардсона, и поместил его перед текстом своей поэмы «Див и Пери» (СПб, 1827).

в «Северных цветах» на 1830 г.; трудно предположить, что, читая эту идиллию безымянного автора, О. М. Сомов мог не заметить в ней явных заимствований из «Света гарема», если он сам был переводчиком поэмы, текст которой опубликован в «Сыне Отечества» за два года перед тем.

[1] По свидетельству Н. А. Державина (в статье: «Забытые поэты. II, Д. П.Ознобишин», «Исторический вестник», 1910, № 9, стр. 860), эта поэма переведена была Д. П.Ознобишиным, весьма интересовавшимся Т. Муром в 20-е годы, но она «до сих пор нигде не напечатана». Среди рукописных произведений молодого литератора М. А. Гамазова (бывшего в то время учеником Петербургского инженерного училища) сохранился еще один перевод той же поэмы Мура, сделанный в 1829 году, вместе с собственным подражанием юного поэта под заглавием «Кашемирова долина» (К. Н. Григорьян. Литературные опыты М. А. Гамазова. В сб. «Из истории русских литературных отношений XVIII—XX вв.», М.-Л., 1959, стр. 361).

[2] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., изд. АН СССР, т. 1, М.—Л., 1940, стр. 494—495.

[3] Д. Иофанов. Н. В. Гоголь. Детские и юношеские годы. Киев, 1951, стр. 181—183.

УДК-882

С. С. КОНКИН

ПИСАРЕВ И АНТИЧНОСТЬ

Античный мир овладел воображением и сознанием Писарева с первых гимназических лет, когда начались его занятия классическими языками и литературой. Занятия эти шли столь успешно, что в Петербургский университет он пришел уже с превосходными знаниями по древнегреческой и латинской филологии. Как свидетельствует один из его однокурсников, будущий критик «поражал своих товарищей основательным знанием древних языков, переводя и по латыни, и по-гречески... без малейших затруднений»[1]. Когда студенты двух первых курсов сходились на лекции по классической филологии в одной из больших университетских аудиторий, вспоминал другой мемуарист, Писарев, в то время «худощавенький, беленький и розовенький мальчик», сам вызывался читать и переводить Гомера и этим «выручал» своих товарищей, которые в большинстве своем приходили на занятия неподготовленными. В продолжение целого часа раздавался в аудитории «его нежный и тоненький голосок»[2].

Писарев и сам говорил о своих увлечениях древнегреческой культурой — поэзией, философией, наукой. Не удивительно, что античная эпоха привлекла его внимание и в тот момент, когда ему необходимо было выбрать тему кандидатской диссертации, чтобы завершить свое университетское образование.

Давно ушедшая в прошлое историческая эпоха интересовала

---

[1] А. М. Скабичевский. Дмитрий Иванович Писарев. В кн. «История новейшей русской литературы 1848—1898 гг.», изд. 4-е, СПб, 1900, стр. 89.

[2] П. Полевой. Воспоминания о Дмитрии Ивановиче Писареве. «С. Петербургские ведомости», 1868, 17 июля (№ 193).

Писарева прежде всего с точки зрения познания общих законов развития человеческой истории. Без знания этих законов нельзя было правильно разобраться в событиях современности, которые глубоко волновали будущего критика. В этом смысле особый интерес представляют кандидатская его диссертация «Аполлоний Тианский» и органически с ней связанная статья «Идеализм Платона». К работе над диссертацией он приступил в начале октября 1860 года, когда в России неудержимо складывалась революционная ситуация. Одним из ее проявлений был рост антиправительственных настроений в среде студенчества. Передовая учащаяся молодежь втягивалась в круговорот революционных событий. Эта атмосфера влияла и на Писарева, в сознании которого именно в это время происходила сложная перестройка. Опрокинув в своем уме «всякие Казбеки и Монбланы» старых, идеалистических представлений, он искал дороги к новому, материалистическому миросозерцанию. В нем, по словам уже упоминавшегося здесь его университетского товарища, на первых порах стало «развиваться стремление к подвижничеству, к ораторству на сходках, и вообще к деятельности агитатора...»[1].

Опубликованный вариант своей диссертации Писарев снабдил подзаголовком: «Агония древнего римского общества в его политическом, нравственном и религиозном состоянии». Эти слова говорят о многом. Обращаясь к рабовладельческой римской империи, к периоду ее духовного и экономического распада, критик стремился, несомненно, к тому, чтобы обратить внимание своих будущих читателей (диссертация писалась с намерением опубликовать ее в одном из тогдашних литературных журналов) на положение дел в родной стране, которая тоже в это время находилась в состоянии глубокого политического и социально-экономического кризиса.

И личность Аполлония Тианского — «практического философа» пифагорейской школы, жившего в 1-м веке н. э., — не случайно привлекла к себе внимание студента-филолога Писарева. Будущий критик был еще далек от понимания значения революций в истории человечества. Потому-то он и мог с одобрением писать о том, что Аполлоний Тианский «не хотел производить революции», так как «цель его была и шире, и глубже, и достойнее мыслящего человека». Широту и глубину цели древнеримского философа-моралиста автор диссертации усматривает в идее эмансипации человеческой личности. «...Его (Аполлония — С. К.), — писал он, — занимала жизнь отдельной личности, и он восставал против тирании настолько, насколько она подавляла свободное развитие духовных сил и независимое отправление гражданских и человеческих добродетелей»[2]. Исходя из этого убеждения, «практический философ» из каппадокийского города

[1] П. Полевой. Указ. воспоминания о Дмитрии Ивановиче Писареве.
[2] «Русское слово», 1861, 6, отд. 1, стр. 2.

Тиана пытался, по словам Писарева, «действовать на своих современников изнутри наружу», т. е. хотел спасти умиравший античный мир посредством оздоровления народной религии и нравственности. Попытка эта окончилась крахом. Тем не менее, идею эмансипации личности, воодушевлявшую некогда Аполлония Тианского, будущий критик «Русского слова» не отвергает, считая возможным применить ее к условиям русской действительности начала 1860-х годов. Но применить не с намерением укрепления основ самодержавно-крепостнического строя, а напротив, с целью расшатывания этих основ. И действительно, в своих литературно-критических и публицистических статьях 1861—1863 годов Писарев и использовал эту идею в качестве тарана для разрушения веками сложившейся в стране системы политического и духовного рабства.

Античный мир с его неповторимой материальной и духовной культурой рассматривался критиком и как колыбель европейской цивилизации. В одной из рецензий, опубликованной в «Рассвете», он, говоря об эпохе Возрождения, писал:

«В это время лучшие, просвещеннейшие люди, утомленные средневековыми смутами и невежеством, обратились к изучению классической (римской и греческой) древности, которая была забыта и оставлена в первые века христианства. Внимание тогдашних ученых обратилось к исследованию языка и словесности; художники нашли в остатках классического искусства, в архитектурных памятниках и статуях образцы, достойные изучения и подражания»[1].

Кроме «Аполлония Тианского» и «Идеализма Платона», проблемы античности в разной связи затрагивались Писаревым в статьях: «Наша университетская наука», «Историческое развитие европейской мысли», «Исторические идеи Огюста Конта» и во многих других. Все эти материалы до сих пор никем еще особо не рассматривались и, следовательно, не обобщались. Между тем, они важны для понимания и самой личности критика-демократа, и общего характера развития его мировоззрения. Важны они и в том отношении, что в них автор выступает как продолжатель традиций революционно-демократической критики, традиций всех передовых кругов русского общества, которые всегда проявляли большой интерес к истории и культуре народов древней Греции и древнего Рима.

* * *

Во всех своих размышлениях об античном мире Писарев исходил из признания того факта, что экономическую основу этого мира составляло рабство. Оно, по словам критика, «в свое время... было так же неизбежно и необходимо», как и завоеватель-

---

[1] «Рассвет», 1859, 7, отд. II, стр. 16.

ные войны[1]. Рабовладельческая система, в частности, освободила одну часть общества, рабовладельцев, от повседневных «житейских забот» и дала ей возможность заниматься поэзией, искусством и наукой.

Говоря о материальной и духовной культуре античного мира, Писарев всегда признавал и говорил о том огромном вкладе, который внес в создание этой культуры небольшой по численности, но одаренный духовно народ древней Эллады. Особенно высоко оценил он поэтический гений этого народа, изумившего мир неповторимыми произведениями литературы и искусства.

Касаясь древнейших времен в истории человечества, критик «Русского слова» писал в «Очерках из истории труда»:

«Первые полумифические предания, открывающие собой историю каждого народа, застают людей уже на очень высокой ступени умственного развития и материального благосостояния. Язык уже создан совершенно и применяется уже к таким целям, которые не имеют ничего общего с грубыми потребностями животной жизни. На языке этом существуют уже песни, космогонические мифы и героические эпопеи»[2].

С этого исторического рубежа Писарев и начинает рассматривать своеобразие развития духовной культуры древних греков, как отразилась она в их многочисленных мифах и самых первых произведениях литературы и искусства.

Автор «Аполлония Тианского» считал, что народное миросозерцание проявляется впервые в религии, которая возникла у людей как следствие их бессилия в борьбе со стихийными силами природы. «Слабым отблеском» этого бессилия он считал «мрачный и кровожадный характер всех первобытных религий и богослужений», сопровождавшихся в свое время человеческими жертвоприношениями.

Религиозные верования древних греков не были, по мнению критика, исключением из общей исторической закономерности. Вместе с тем они и не отличались тем мрачным взглядом на окружающую действительность, который был свойственен религиям других народов. В этой связи Писарев подверг критическому рассмотрению ту часть древнегреческих мифов, в которой отразилось религиозное миросозерцание народа, создавшего эти мифы.

Одну из особенностей древнеэллинского религиозного сознания автор «Аполлония Тианского» видел в том, что в нем не было «отдельного понятия о зле», не было «существа, соответствующего египетскому Тифону, персидскому Ариману или еврейскому Сатане». Это обстоятельство связывалось им с благоприятны-

[1] «Русское слово», 1865, 10, отд. 1, стр. 17.

[2] Д. И. Писарев. Собр. соч., в 4-х томах, М., ГИХЛ, 1955—1956, т. 2, стр. 233. В дальнейшем все ссылки на это издание в тексте, том и страницы—в скобках.

ми природно-климатическими условиями Греции, народ которой не знал ни суровых морозов, ни губительного зноя. «...Ни безбрежное море, ни обширная песчаная пустыня, — писал он, — не могли представить живому воображению человека, живущего одною жизнью с природою, воплощения враждебного начала смерти и разрушения... Теплоты и сырости было довольно, земля была плодородна, растительность свежа и сильна, все силы природы действовали умеренно и гармонично, так что ни одна из них не являлась исключительным благодетелем страны...»[1].

В этих условиях, по мнению Писарева, древний эллин обоготворил не природу, а «существующий порядок вещей», а в этом порядке то, что «казалось ему всего изящнее,—человека»[2]. Здесь-то на помощь религиозной фантазии людей и пришло их эстетическое чувство, вследствие чего религиозное сознание маленького народа выступило в изумительной по своей красоте поэтической форме. Недаром, как отмечал критик в «Исторических идеях Огюста Конта», «художники, и преимущественно поэты, считались в древности любимцами богов и самыми компетентными истолкователями их воли»[3]. Все это происходило в то время, когда завершался процесс превращения фетишизма в развитый политеизм. «Олимпийские боги, — говорил Писарев, — не были и не могли быть первобытными богами; их существование обусловливается такой высокою степенью эстетического развития, какая не дается сразу даже самому даровитому народу»[4]. Созданные из разнородных элементов творческою силою народной фантазии, эти боги не вытеснили, однако, тех первобытных богов и богинь, которые были связаны с известными местностями и народностями и которые «послужили материалом для образования идеальных общегреческих мифологических существ»[5]. Таковы— Геракл, Антей, Кадм, Ахилл, Тезей и многие другие эпические герои древней Эллады.

Древние греки считали, что природа существует сама по себе, а рядом с ней живут человекоподобные боги — обитатели Олимпа. Причем, личные характеры этих богов, как отмечает критик, не приведены в соответствие с теми космическими силами, которыми они повелевают. В них увеличен только масштаб тела. Что касается их внутреннего содержания, здесь все осталось в размерах обыкновенной человеческой личности со всеми ее положительными свойствами и несовершенствами.

Выясняя характер взаимоотношений богов с природой, с ее стихийными силами, Писарев говорит о том, что обитатели Олимпа в состоянии повелевать этими силами, т. е. они могут «действовать морем, ветром или облаками так, как обыкновен-

[1] «Русское слово», 1861, 7, отд. 1, стр. 27, 28.
[2] Там же, стр. 26.
[3] Там же, 1865, 10, отд. 1, стр. 7.
[4] Там же, 1861, 7, отд. 1, стр. 23.
[5] Там же, стр. 36, 37.

ный человек стал бы действовать палкой, копьем или вообще оружием... в пользу любимой личности и в ущерб врагу или обидчику». Но эти стихии подчинены им лишь в известных пределах: боги никогда не пытаются изменить самой природы этих стихий. В связи с этим критик касается понятия Судьбы, как понимал ее древний эллин, который видел в ней неполное олицетворение («безличную личность») космических сил и непоколебимых законов природы, не подвластных никаким богам. Потому-то грек и считал даже самых могущественных своих богов бессильными перед Судьбой (Роком). Однако во времена Гомера безличный образ Судьбы не превратился еще в ту, по словам Писарева, «непреклонную и жестокую необходимость, которая у трагиков тиранически определяет каждый шаг и поступок человека»[1].

Итак, обоготворение действительности, антропоморфизм, отсутствие абсолютных начал добра и зла — таковы, по убеждению Писарева, основные свойства древнеэллинского религиозного миросозерцания, как отразилось оно в гомеровском эпосе.

Много внимания уделил Писарев рассмотрению религиозных мистерий, занесенных в Грецию с Востока. Верующие, посвященные в таинства этих мистерий, присутствовали при драматических представлениях различных мифов. В новых религиозных верованиях не было определенного догматического учения. Всякий, кто приобщался к ним, не узнавал никаких новых положений, которые не были бы известны ему из традиционных культов гомеровского цикла. Люди получали возможность лишь смотреть, слушать и выводить заключения, сообразные с их образом мыслей, степенью природной впечатлительности и умственного развития. Была таинственность. Были другие имена богов — Дионис, Персефона, Деметра, не имевшие почти никакого значения в гомеровской теологии. Указывая на связь фригийского мифа об Аттисе с поклонением природе, Писарев отмечал, что этот миф у каждого племени принимал то или иное своеобразие, сохраняя, однако, свою основную идею. У греков этот фригийский бог «умирающей и воскресающей природы» превратился в Диониса-Загревса, растерзанного титанами по наущению Геры. Разгневанный Зевс поражает титанов молнией, испепеляя их, и из сохранившегося сердца своего сына и пепла титанов создает нового Диониса. Так, по мнению критика, родилось представление о том, что в людях злая природа титанов соединена с доброю природою Диониса, — представление, которое легло в основу учения Платона и новоплатоников, утверждавших, что душа человеческая живет в теле, как в темнице или в могиле.

Популярность мистерий Писарев объяснял тем, что в них содержалась попытка дать ответ на вопросы, постоянно волную-

[1] «Русское слово», 1861, 7, отд. 1, стр. 24.

щие человека и человечество. «...Посвящаемый, — писал критик,—вступал в здание мистерии с живейшим желанием узнать что-нибудь о вечности, о загробной жизни, и перед его глазами развертывались в рассчитанном порядке великолепные декорации и фантастические сцены, в которых он силился найти высокий смысл, и действительно находил его при своем насильственно напряженном состоянии»[1].

В «Исторических идеях Огюста Конта» Писарев указывал еще и на остатки фетишизма у древних греков (река Скамандр, преследующая Ахилла, поклонение Земле и Океану, звездам, домашним богам — ларам и пенатам и т. д.).

Критик «Русского слова» считал, однако, что система мифологического миросозерцания могла оставаться стройной и казаться прочной лишь до той поры, пока спала критическая мысль. Но эта мысль проснулась и начала свою невидимую работу. Случилось это, по мнению Писарева, после того, как «полудикие, но даровитые и восприимчивые греки» получили возможность познакомиться с более древней (чем их собственная) цивилизацией Египта. Именно в это время «греческий Олимп получил ... первый удар, от которого он уже никогда не мог оправиться»[2].

Так представлял себе Писарев картину древнеэллинского народно-религиозного миросозерцания.

К. Маркс указывал, что предпосылкой греческого искусства была греческая мифология, т. е. «природа и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией»[3].

Писареву, конечно, не были известны эти слова, но, касаясь этого вопроса, он развивал мысли, близкие по своему содержанию к приведенному марксовскому обобщению. Критик «Русского слова», вслед за Белинским, не раз говорил о неотделимости поэзии древних греков от их мифологии, которую рассматривал как первую и наивную попытку людей понять окружающий их мир и свое место в нем.

Величайшим художником древней Греции Писарев считал Гомера, с именем которого связывается рождение «Илиады» и «Одиссеи». Критик не отрицал авторства прославленного певца древней Эллады, но считал, что в основе его поэм лежит народный исторический и религиозный эпос, который слагался «на малоазийском поморье и на прилежащих роскошных островах» в продолжение целых столетий. Слагался «по кускам», о чем свидетельствует тот факт, что различные песни названных поэм несут на себе следы различных языков. В статье «Историческое развитие европейской мысли» критик писал:

---

[1] «Русское слово», 1861, 7, отд. 1, стр. 42.
[2] Там же, 1864, 11—12, отд. 1, стр. 355.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, изд. 2, стр. 737.

«Лет за восемьсот до рождества Христова полудикий греческий народ с напряженным вниманием и с ребяческою доверчивостью слушал песни странствующих певцов о подвигах Геркулеса и Тезея, о путешествии аргонавтов в Колхиду за золотым руном, о быстроногом Ахиллесе, о хитроумном Одиссее, о падении Илиона, о несчастиях и преступлениях Атридов и потомков Кадма. В этих песнях заключалась вся мудрость тогдашнего грека. Тут была и религиозная догматика, и нравственная философия, и история, и физика, и астрономия; все это было смешано в одну пеструю кучу и все вместе считалось святою и неприкосновенною истиною»[1].

Творец «Илиады» и «Одиссеи» исходил, следовательно, из тех эпических преданий, в которых, говоря словами исследователя, он видел мир героического прошлого родной страны — мир начал и «вершин» национальной истории, мир отцов и родоначальников, мир «первых» и «лучших»[2]. Именно этим можно объяснить факт, на который в «Исторических идеях Огюста Конта» обратил внимание и Писарев. В то время, отмечал он, когда слагались гомеровские песни, поэт мог «обращаться с своими произведениями к уму и чувству целого народа, и целый народ, от правителя государства до последнего пастуха, видел в даровитом художнике достойного выразителя общенародных и всем понятных, дорогих и близких идей, верований и стремлений»[3].

Продолжая традиции революционно-демократической критики, автор «Аполлония Тианского» говорил о светлом и жизнеутверждающем характере гомеровского эпоса, в котором «изящный образ» обоготворенного человека создан не из отдельных «великих качеств и совершенств», а из тех материалов, которые были в наличной жизни. Потому-то этот образ и был всегда «полным, верным и живым отражением эпохи». Потому-то Гомер, не знавший никакой рефлексии, и показал нам «и под Троей, и на Олимпе только такие личности, какие вырабатывал героически-патриархальный быт»[4].

Боготворя действительность, не выходя за ее пределы, Гомер воспроизвел мир, в котором живут люди, «цветущие силою, здоровьем и вечно юною красотою», живут «припеваючи, не задавая себе никаких нравственных задач, не отрешаясь от мелких волнений и внося всюду живость страсти, энергию и полноту жизненной силы, свойственную молодому человеку и молодому народу»[5]. Не удивительно, что при таком миросозерцании смерть представляется страшным злом. И хотя грек признавал какое-то существование за могилой, но оно ему противно. «...Ему, — про-

[1] «Русское слово», 1864, 11—12, отд. 1, стр. 353.
[2] М. Бахтин. Эпос и роман. «Вопросы литературы», 1970, 1, стр. 102.
[3] «Русское слово», 1865, 10, отд. 1, стр. 9—10.
[4] Там же. 1861, 7, отд. 1, стр. 26.
[5] Там же.

должает Писарев, — нужны тело, веселый пир, полные чаши вина, красивая женщина, песни уличного певца, а порою шум и тревога лагерной жизни, отвага битвы, победные клики храбрых товарищей и богатая добыча; без этого нет жизни, а без жизни нет ему и блаженства»[1].

В этом своеобразном мироощущении и заключается, по мнению критика «Русского слова», источник обаяния поэтического мира Гомера, поражающего нас не глубиною и верностью своей мысли, а ее стройностью и свежестью. «Нас, — продолжает Писарев, — радует в юном народе эта кипучая полнота жизни, эта роскошь силы, как радует в здоровом ребенке веселость и резвость. Стоит сравнить впечатление, производимое чтением «Илиады», с тем, которое производит «Энеида», чтобы убедиться в бесконечном различии... между природою и самым искусным подражанием»[2].

Писарев говорил о том влиянии, которое оказал гомеровский эпос на изобразительные искусства античного мира, в частности на его скульптуру. Он отмечал тот факт, что изображения олимпийских богов изменялись по мере развития эстетического чувства народа и совершенствования профессионального мастерства скульпторов. Так, в древнейший период олимпийцы представали перед взором людей в виде неотесанных камней или деревянных столбов. Несколько позже им придавали уже человеческий облик, но примитивный — «с неразделенными ногами и грубо высеченными чертами лица». Вслед за этим периодом следует, по словам критика, «эмансипация искусства и торжество его при Фидии и Праксителе, совпадающее с цветущею эпохою всей политической и умственной жизни Эллады»[3]. Именно в эту эпоху возникают классические творения античной скульптуры. Отмечая этот факт, Писарев утверждал, что еще в I веке н. э. «слава статуй Зевса Олимпийского, Афины, Афродиты Книдской и Геры Аргивской была распространена по всему образованному миру»[4]. В подтверждение этой своей мысли критик приводил высказывание, которое приписывалось Аполлонию Тианскому:

...Их (образы названных богов Олимпа — С. К.) создала фантазия; она мудрее подражания: подражание изображает то, что видит, а фантазия то, чего не видит; это невидимое предполагается по сравнению с видимым; подражание может быть остановлено смущением, но ничто не остановит фантазию; смело приступает она к предмету своего творчества. Хочешь творить Зевса? — Представь его себе в высоте небес, среди звезд и вечного течения времени, так, как его представил себе Фидий. Творишь ли ты Афину — вообрази себе полное вооружение, олице-

[1] «Русское слово», 1861, 7, отд. 1, стр. 26.
[2] Там же, стр. 26, 27.
[3] Там же, стр. 36, 37.
[4] Там же, стр. 37.

твори мудрость, окружи ее всеми атрибутами искусств и представь себе тот миг, когда она выскакивает из самого Зевса»[1]..

Критик «Русского слова» писал о том, что статуи работы Фидия и Праксителя действовали на массы народа, одаренного сильным, хотя и бессознательным чувством изящного, с той силой, которая возможна была в обстоятельствах, когда народ верил в божественность самих скульптурных произведений.

О великолепии древнегреческой скульптуры Писарев говорил и в «Исторических идеях Огюса Конта». «Скульптура,—писал он,—которая в Египте поражала массу мрачной таинственностью своих произведений — символических фигур, получеловеческих, полузвериных — превратилась в Греции в светлое, радостное и общепонятное прославление человеческой красоты»[2].

Внимание автора «Аполлония Тианского» привлекала и критика гомеровского эпоса. Эта критика велась с религиозно-нравственных позиций и относилась она к тому периоду, когда «грек... должен был или ничему не поклоняться, или поклоняться идеалу более высокому». По этим двум путям, продолжал Писарев, и пошли философы. Одни из них отвергли всякие религиозные верования, другие очистили для себя те религии, которые существовали. Все философы древности решительно восставали против влияния поэтов на народную нравственность. Ксенофан говорил, например, что «Гомер и Гезиод приложили к богам все, что дурно и позорно в человеке: воровство, прелюбодеяние и взаимные обманы». Гераклит утверждал, что «Гомера следовало бы выгнать из Олимпийских игр и надавать ему пощечин». Платон порицал «великую ложь Гомера и Гезиода, потому что всего хуже лжет конечно тот, кто в своем изложении представляет превратно природу богов и героев.». Дионисий Галикарнасский считал, что «хорошего в греческих мифах мало», что «толпа, незнакомая с философией, принимает эти рассказы в худшем смысле, и тогда происходит одно из двух: или они начинают презирать богов, унижающихся до самых отвратительных поступков, или сами не воздерживаются от грязных и позорных пороков, видя, что то же самое делают и боги»[3].

Высоко ставил Писарев Эсхила — творца «Прикованного Прометея», расценив эту трагедию как одно из проявлений пробуждавшейся критической мысли. Это пробуждение он связывал с развитием средиземноморской торговли и с расширением общего кругозора греческого народа. Традиционные мифологические рамки оказывались уже тесными для развития мысли. Даже поэты, как отмечал критик, не могли уже больше жить с мифологией в добром согласии. Правда, они по-прежнему брали для своих эпических и драматических произведений мифо-

---

[1] «Русское слово», 1861, 7, отд. 1, стр. 37.
[2] «Русское слово», 1865, 10, отд. 1, стр. 34.
[3] Там же, 1861, 7, отд. 1, стр. 29, 30.

логические сюжеты, но перерабатывали их по-своему. Часто оказывалось так, что сочувствие поэта ложилось совсем не на ту сторону, на которой ему следовало лежать по традиционным понятиям. Один из примеров — трагедия Эсхила «Скованный Прометей». В ней возвеличен гениальный титан за то, что он облагодетельствовал человечество. «...В такой трагедии, — отмечал Писарев,—Зевс, великий отец богов и людей, играл очень некрасивую роль; Прометей высказывал ему очень сильными словами очень горькие истины, а зрители понимали, как нельзя лучше, что за фигурой Прометея скрывается сам Эсхил, подрывающий дерзкими речами веру в величие, а пожалуй даже и в существование бессмертных олимпийцев»[1].

Этот скептицизм, граничивший с атеизмом, позднее был усвоен и многими древнегреческими поэтами и философами.

Таковы наиболее существенные высказывания Писарева о поэзии и искусстве древних греков, — высказывания, свидетельствующие о том, как высоко он ценил поэтический гений народа, давшего человечеству Гомера и Эсхила.

Однако в писаревском отношении к древнеэллинскому искусству и к поэзии были и ошибки. В «Исторических идеях Огюста Конта», исходя из общей концепции истории французского философа-позитивиста, критик связывал расцвет искусства у греков главным образом с господством у них политеизма и с их «политической бестолковщиной», которая будто бы насильно влекла лучших из их граждан «в умозрительную философию и в чистое искусство»[2]. Вступая в противоречие с самим собой, он утверждал, что греческое искусство и греческая философия якобы «не имели никогда серьезной и ясно обозначенной общественной тенденции»[3].

В ряде своих статей Писарев коснулся, отдельно или попутно, некоторых направлений в развитии древнегреческой философии, преимущественно в их отношении к народной религии и нравственности. В этой связи ему пришлось говорить больше всего о Платоне и Эпикуре.

Платону критик посвятил отдельную статью, основной костяк которой был выделен им из его кандидатской диссертации. Речь идет об «Идеализме Платона» — одной из первых его статей, опубликованных в «Русском слове». В ней осуждается вражда философа-идеалиста к материальному миру и его красоте. Писарев показал, что противоречивый реакционно-доктринерский характер платонизма с особенной отчетливостью проявился в вопросах нравственно-политических. Планы по созданию идеального государства (в Сиракузах) свидетельствовали, по мнению критика, о том, что Платон верил в возможность земного счастья, что существующие в наличности материалы не ка-

[1] «Русское слово», 1864, 11—12, отд. 1, стр. 356.
[2] «Русское слово», 1865, 10, отд. 1, стр. 32.
[3] Там же, стр. 34.

зались ему непригодными для того, чтобы построить из них прочное и красивое здание человеческого благоденствия. Но, с другой стороны, гражданам идеального государства предписываются такие оскорбительные стеснения, против которых возмущается нравственное и эстетическое чувство людей. «В государстве Платона,—говорит Писарев,—есть чиновники, воины, ремесленники, торговцы, рабы и самки, но людей нет и не должно быть». (1,93).

Демократическая форма правления противна Платону. Он освобождает правителей государств от каких-либо обязанностей перед народом, предлагая им опираться на войско. Правители должны быть мудрыми, но право судить об их мудрости предоставляется только димиургу. Философ-идеалист не ставит каких-либо границ ни произволу сверху, ни покорности снизу. «...К чести человечества, — писал критик, — дух политических идей Платона никогда не пытался завоевать себе место в действительности. Сумасброднейшие деспоты—Ксеркс персидский, Калигула и Домициан — никогда не пробовали почерком пера уничтожить семейство и поставить свой народ на степень конского завода». (I, 95).

Давая обобщенную оценку учению древнегреческого философа-идеалиста, Писарев утверждал, что платонизм есть религия, а не философия, вследствие чего он имел огромный успех в мистическую эпоху падения язычества. По этой же причине он был «сохранен и взлелеян византийскими учеными, передан Италии и Европе в эпоху Возрождения, поставлен на незыблемый пьедестал и под разными именами живет и теперь». (I. 80).

В статьях Писарева в разной связи часто упоминается имя Аристотеля. Однако только в «Аполлонии Тианском» затронул он вопрос об общественных взглядах этого древнегреческого мыслителя, причем в самой общей форме. Критик отверг, как крайне одностороннее, аристотелевское учение о государстве, в котором допускалась возможность социального неравенства. В этом смысле, по мнению критика, Аристотель мало чем отличался от Платона: оба они приносили отдельную человеческую личность в жертву государственному началу, хотя исходные позиции у них и были разными. Аристотель, следовательно, не возвысился «до понятия человеческой личности», и потому он искал «конечную цель человеческих способностей и стремлений вне самого человека»... «Только Эпикур и Киренайская школа идонистов... под предводительством Аристиппа выгородили человека из этой зависимости, в которую поставила его вся древняя философия»[1],—утверждал критик.

На диаметрально противоположных философских позициях стоял Эпикур. В отличие от Платона, он принимал за единственный источник знаний свидетельство наших чувств. «...О мирозда-

[1] «Русское слово», 1861, 6, отд. 1, стр. 22.

нии, — говорит Писарев, — он (Эпикур — С. К.) знает только то, что все сложилось само собою, по внутренней необходимости, без вмешательства... высших божественных существ»[1]. Одну из особенностей эпикуровской философии критик видел в практической ее направленности, которая проявилась, в частности, в ее отношении к народной религии и к человеческой личности. Философ-материалист отвергал веру в бессмертие души, чем избавлял людей от постоянного страха перед «ужасами преисподней». Не менее важным считал Писарев и эпикуровское требование свободы мысли, творческой фантазии. Цель человеческой жизни — благо. Путь к нему лежит через искоренение страдания. Высшим благом человека, по мнению критика, Эпикур считал «душевное спокойствие и телесное довольство, происходящее от удовлетворения всех потребностей»[2]. По этой причине эпикуреизм «содействовал развитию безнравственности и тупой изнеженности в массах», хотя сам по себе не был учением безнравственным[3]. Все зависело от степени умственного и нравственного развития тех, кто к нему обращался.

К промежуточным явлениям, стоявшим между платонизмом и эпикуреизмом, Писарев относил стоицизм. Его основатель Зенон принимал «только два неразлучные между собою начала, материю и движущую ее силу, которая, взятая в полной совокупности, может быть названа мировою душою или богом». На этом основании критик считал стоицизм «фаталистическим и пантеистическим материализмом»[4].

В отношении к народной религии стоики держали себя двойственно и нерешительно. Большинство религиозных мифов считали нелепыми и безнравственными, но, презирая их в душе, советовали уважать в них существующий порядок вещей.

Такой представлялась Писареву картина духовной жизни народа древней Эллады. В ней, в этой картине, отразилось главным образом только то, что могло бы пролить больше света на причины и следствия «агонии древнего римского общества», поскольку, как считал критик, между социально-политической и духовной жизнью древней Греции и древнего Рима существовала глубокая внутренняя связь.

* * *

История рабовладельческой римской империи, завершившаяся ее гибелью, а вместе с нею и гибелью всей античной цивилизации, представала перед Писаревым прежде всего как история политическая. В этой части писаревских размышлений мы как раз и сталкиваемся довольно часто с тем подтекстом, который

---

[1] «Русское слово», 1861, 7, отд. 1, стр. 63.
[2] «Русское слово», 1861, 7, отд. 1, стр. 66.
[3] Там же, стр. 71.
[4] Там же.

живо напоминал о политическом состоянии России в канун отмены крепостного права.

Автор «Аполлония Тианского» считал, что рабовладельческую империю первых веков христианства поразил недуг эгоизма — отдельной личности и целого сословия. «...Эгоизм личности, — писал он, — выразился в военном деспотизме, эгоизм сословия в рабстве»[1].

Вся политическая физиономия эпохи производила страшное впечатление. Проводить в жизнь свои теоретические убеждения никто не решался. Больше того, было опасно даже «таить в душе убеждения, хотя бы они и не имели прямого отношения к политике»[2].

Военный деспотизм опирался на рабство. Законы государства не давали рабам никаких гражданских прав, хотя вменяли им множество обязанностей. Это было нелепо. Раб должен был оставаться «мертвым орудием», в нем должно было молчать нравственное чувство, когда господин истязал и насиловал близких ему людей — друга, жену, дочь. В то же время требовалось, чтобы раб проявлял храбрость и самоотверженность при защите своего же насильника, когда последнему угрожала опасность.

Что касается экономического положения рабов и их повседневного быта, то и другое было ужасным. «Мы знаем теперь по опыту,—писал критик, — до какой степени не похожа на образцовую ферму какая-нибудь степная, забытая помещиком деревня. Если приложить этот масштаб к римскому быту... то, конечно, самое смелое воображение откажется нарисовать картину запущенного или даже обыкновенного римского хозяйства»[3].

Рабовладельцы и рабы взаимно развращали друг друга. Иначе не могло и быть в условиях, когда люди, которых нещадно истязали, выступали в роли учителей и воспитателей детей своих же господ. В результате сын вырастал хуже отца, внук—хуже сына. Римская молодежь, принадлежавшая к высшему сословию, утопала в роскоши и все больше погрязала в разврате. «Воспитывать гражданина» было не по силам обществу, в котором орудовала императорская полиция. «Воспитывать человека» не могла эпоха, где каждый, по мере возможности, «был рабом и в то же время деспотом, смотря по обстоятельствам»[4]. Император мог бы перестать быть деспотом, но это не привело бы к исчезновению деспотизма, потому что для этого пришлось бы насильственными мерами воспитывать целую нацию. Словом, заключал Писарев, «никакие внешние реформы не могли оживить и обновить разлагавшийся организм»[5].

Глубокий кризис поразил и религиозно-нравственное состоя-

---

[1] «Русское слово», 1861, 6, отд. I, стр. 25.
[2] Там же, стр. 15.
[3] Там же, стр. 42.
[4] Там же, стр. 43, 44.
[5] Там же, стр. 33.

ние римской империи. В то время, когда рабовладельческий Рим путем непрерывных завоеваний утверждал свое военно-политическое могущество над всем тогдашним культурным миром, в «вечный город» на Тибре со всех концов огромной империи вливались все новые сотни тысяч рабов, которые несли с собой и свои культы. Завоеватели терпимо относились к религиозным верованиям побежденных. В результате происходил процесс смешения и самого причудливого переплетения различных религий. Особенно сильным было влияние культуры эллинизма, воздействие антропоморфных богов древнегреческого Олимпа. Собственно римская мифология, бедная «вымыслами и образами», представляла «народные философемы» почти в первобытной их наготе. Не удивительно, что, столкнувшись с красочным и обаятельным поэтическим миром эллинской творческой фантазии, римляне,—все, в ком, по словам критика, было живое эстетическое чувство, увлеклись этим миром. Популяризации греческих мифов и гомеровского религиозного эпоса на римской почве содействовали прежде всего поэты, среди них в особенности основатели римской литературы — Ливий Андроник и Невий Энний.

При обилии самых различных религиозных культов всякий язычник находился в состоянии непрерывной тревоги за свою судьбу. Какому бы богу каждый из них ни поклонялся, никто и никогда не был уверен в том, что нет другого более могущественного божества, которое могло бы скорее и вернее исполнить все его просьбы. Неисполнение того или иного жертвоприношения или несоблюдение какой-либо формальности в этом деле — все это, по понятиям язычников, грозило им неминуемой бедой. Постоянный страх побуждал людей искать все новых богов и обрядов. Сложилась благоприятная почва для возникновения самых диких суеверий, веры в чудеса, в гадания, в магию и колдовство.

Легковерием народа, его стремлением к сверхчувственному миру пользовались и жрецы, и магики, и астрологи, и обычные шарлатаны. Даже люди простого звания, нищие и рабы, успевали поживиться от суеверия массы. Обобщая свои рассуждения, Писарев заключал: «Каждый мыслящий и честный человек видел, что положение дел во всех отношениях было из рук вон плохо. Религия истощила свои жизненные силы; самые заветные догматы были подорваны в общественном мнении... суеверие притупило ум народа, стеснило творческую фантазию и превратило антропоморфизм в бездушный и бессмысленный фетишизм»[1].

Эти и подобные размышления автора «Аполлония Тианского» очень живо напоминают содержание страниц статьи Ф. Энгельса «К истории раннего христианства»[2].

---

[1] «Русское слово», 1861, 7, изд. 1, стр. 60.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. 22. Изд. 2-е. стр. 475. стр. 416—417.

Мыслители (Цицерон, Сенека, и др.), продолжал Писарев, не могли смотреть равнодушно на печальное зрелище, которое их окружало, и пытались исправить положение, но не имели никакого успеха. Во-первых, потому, что не смогли увлечь за собою народ, на который они с гордостью, а иногда и с презрением, смотрели с высоты своей философской мысли. Во-вторых, потому, что и сами не умели указать реальных путей выхода из глубокого духовного кризиса. Одни из них считали, что от религии необходимо отказаться, другие, напротив, полагали, что религиозные верования и культы нуждаются в обновлении, третьи стояли на позициях эклектизма.

Скептицизм, критическое отношение к мифам и преданиям проникли на римскую почву вместе с гомеровским эпосом. Любимый поэт римлян Энний признавался:

«Что есть порода небесных богов, это я сказал и всегда буду повторять; но я думаю, что о жизни людей они ни мало не заботятся». Публика аплодировала, когда эти слова произносились со сцены»[1].

Отмечая факт широкого распространения в Римской империи эпикуреизма, Писарев отмечал, что понят он был односторонне, неправильно. К идеалу эпикуровского мудреца Гораций, например, приближался лишь в своих сатирах. Зато в одах и в некоторых других жанрах он, извращая истинный смысл учения Эпикура, доходил до оскорбления эстетических чувств читателя откровенным эротизмом. И многие другие поэты советовали людям наслаждаться жизнью, пока живется[2].

Особенно низко в эстетическом и нравственном отношении стояли, по мнению критика, Тибулл и Проперций — «певцы грязной чувственности». Глядя на них, можно было бы с презрением отвернуться от эпикуреизма. Но даже сама мыслящая древность иначе смотрела на истинных эпикурейцев и понимала, что названные поэты, несмотря на обширное влияние свое на толпу читателей, не могут быть поборниками греческого философа-материалиста.

Замечательными последователями Эпикура Писарев считал Лукреция и Лукиана. Поэма Лукреция «О природе вещей» расценивалась им как главный источник для изучения Эпикуровой физики. После Лукреция, по его словам, «Эпикур не выдерживает ничьей научной обработки и остается до падения греко-римского мира без всякого изменения»[3]. «Вольтером древности» называл критик Лукиана из Самосаты, который «с неподражаемым остроумием» высмеивал «несообразности и грязные стороны современного ему язычества». Не вдаваясь в умозрительные исследования и не пытаясь основывать свое учение на новых дока-

---

[1] «Русское слово», 1861, 7, отд. 1, стр. 9.
[2] Там же, стр. 53.
[3] Там же, стр. 69.

зательствах, чтобы доставить ему влияние на массы, Лукиан шел к своей цели «путем отрицания и ожесточенной полемики с существующим порядком вещей». «Если Лукиан, — заключал Писарев, — может быть принят за представителя умственных стремлений позднейшего эпикуреизма, то эротические поэты, подобные Горацию, Проперцию и Тибуллу, могут считаться представителями его нравственных тенденций, как их понимало разлагающееся общество императорского Рима»[1].

Заметим, кстати, что отдельно о римской литературе Писарев не говорил, если не считать двух попутных замечаний. В одном случае он говорил об искусственности «Энеиды» в сравнении с «Илиадой» и «Одиссеей». В другом случае, развенчивая мысль о «золотом веке» человечества, оставшемся будто бы позади нас, критик называл имена Гезиода и Овидия. «...Особенно замечательно, — заметил он, — описание золотого века... в «Метаморфозах» Овидия, знаменитого римского поэта века Августа, Овидия, известного своею печальною судьбой, которую так полно прочувствовал и так гениально изобразил Пушкин в своих «Цыганах»[2].

Среди тех, кто стремился спасти умиравший античный мир от гибели путем обновления народной религии, был Аполлоний Тианский — «практический философ», вышедший из среды платоников и пифагорейцев, которые были «всего ближе к общему настроению народных масс». Подробному рассмотрению жизни и деятельности этого философа-мистика Писарев и посвятил третью свою статью из цикла «Аполлоний Тианский». Этот реформатор-моралист и проповедник поставил перед собой обширную задачу обновления религиозных и нравственных убеждений человечества. Однако эта гранидозная цель оказалась в явном противоречии с теми средствами, которые предполагались для ее достижения. Аполлоний считал, что для этого следовало только «поразить воображение современников и увлечь их за собою как толпу слеповерующих и фанатически преданных прозелитов»[3]. Не удивительно, что достичь этих целей ему, пророку из города Тиана, не удалось, хотя имя его еще при жизни и было окружено «суеверным обожанием и чудесным сиянием божественной святости»[4]. В конечном счете деятельность этого «практического философа» теряется в потоке событий. И не удивительно, если принять в соображение его социальные воззрения, которые, как отмечал критик, не шли дальше проповеди «деятельного милосердия», хотя римская чернь и без того жила подачками правительства. Между тем, надо было «возбудить в

---

[1] «Русское слово», 1861, 7, отд. 1, стр. 70.
[2] Д. И. Писарев. Полн. собр. соч., Доп. вып., СПб, 1913, стр. 37.
[3] «Русское слово», 1861, 8, отд. 1, стр. 14.
[4] Там же, 1861, 7, отд. 1, стр. 86.

пролетариях желание и дать им средства обходиться без милостыни»[1].

Писарев считал, что философская мысль Рима времен империи, принявшая теологическое направление, стремилась отыскать в языческих мифах «высший символический смысл» и часто находила его. Так, под прикрытием старых имен в конечном счете и было выработано «новое монотеистическое учение», получившее название христианства[2].

Такой представлялась критику «Русского слова» картина политического, религиозно-нравственного и философского состояния античного мира на том его историческом рубеже, когда рабовладельческий Рим совершал переход от республики к империи.

* * *

Заслуживают внимания взгляды Писарева на причины гибели античной цивилизации. В этом вопросе он разошелся с Чернышевским. Выступая против исторического мистицизма буржуазных историков, руководитель «Современника» сосредоточил внимание на внешнем факторе, утверждая, что никакой внутренней необходимости в гибели античного мира не было, что эта гибель произошла исключительно от ударов варварских племен, надвинувшихся на Рим с Рейна, Дуная и даже с Амура.

Не отрицая определенного значения варварских нашествий, Писарев справедливо сосредоточился, однако, на внутренних предпосылках заката античной культуры. В статье «Очерки из истории труда» он писал:

«Внешние проявления тех болезней, от которых погибли древние цивилизации, чрезвычайно различны, но существенный и основной характер этих болезней везде и всегда остается неизменным. Везде и всегда цивилизации гибнут от того, что плоды их растут и зреют для немногих». (2, 314).

Центр тяжести, стало быть, переносится на классовые противоречия. Эта мысль с большей отчетливостью обоснована Писаревым в статье «Историческое развитие европейской мысли». «Основание классической цивилизации, — писал он здесь, — было очень узко и очень мелко, то есть эта цивилизация не могла распространяться ни в ширину, ни в глубину. Распространению ее в ширину, то есть от одного народа к другому, мешала национальная вражда... Распространению ее в глубину, то есть от высших классов общества к низшим, мешало рабство... Эти три слова: «homo homini lupus» превосходно характеризуют ту болезнь, от которой погибла классическая цивилизация»[3].

---

[1] «Русское слово» 1861, 8, отд. I, стр. 17—18.
[2] Там же, 1865, II, отд. I, стр. 191.
[3] Там же, 1864, II, отд. I, стр. 365, 366.

Эта цивилизация не дала народу ничего, кроме бедности, невежества и страданий. Вот почему, когда появились новые вожди, народ стал ломать статуи богов, разрушать жертвенники, рвать и жечь сочинения философов, ученых и поэтов. Вследствие этой главной причины Рим оказался несостоятельным и в борьбе с варварами, которые «только ускорили, а не нарушили естественный и необходимый ход исторических событий»[1]. Исходя из этого убеждения, Писарев считал, что распад рабовладельческой Римской империи был явлением исторически прогрессивным. «Здание классической цивилизации, целиком построенное на рабстве, — писал он, — надо было срыть до основания, и кто ломал это здание, сознательно или бессознательно, тот оказывал человечеству существенную услугу. С этой точки зрения гунны и вандалы могут быть названы прогрессистами»[2].

* * *

Памятники науки, искусства и литературы античного мира понесли большой урон в эпоху средних веков, отмеченных безраздельным господством христианства. Отмечая этот факт, Писарев говорил, в частности, о гибели Александрии — одного из важнейших центров эллинистической культуры.

Крутой поворот в отношении народов Европы к античной культуре происходит в эпоху Возрождения. Прежде всего в Италии, где по словам автора «Аполлония Тианского», «Рим служил живым памятником отжившей образованности»[3].

Писарев отдавал себе отчет в том, что возвращение к погибшей цивилизации, изучение уцелевших от разрушения памятников ее культуры, светлых, жизнеутверждающих образов ее искусства и литературы имело огромное значение для формирования художественно-эстетического сознания эпохи Возрождения. Однако и здесь, в этой особой области человеческого сознания, как он полагал, с течением времени и под действием различных исторических причин стал укореняться бездушный формализм, восторжествовавший в период классицизма. Вот почему искусство и литературу этого периода, его эстетические представления критик «Русского слова оценивал уже резко отрицательно. В одной из своих ранних рецензий он писал:

«Что у греков было естественно, что прямо выходило из народного характера, то у ложных классиков было натянуто и вяло. Век Людовика XIV самое блестящее время ложного классицизма...»[4].

---

[1] «Русское слово», 1864, отд. I, стр. 369.
[2] Там же, стр. 370.
[3] «Рассвет», 1859, 7, отд. II, стр. 16.
[4] Там же, 1859, 1, отд. II, стр. 35.

От этих взглядов на эстетические воззрения и искусство периода классицизма критик «Русского слова» никогда уже не отступал.

Вопрос об отношении к поэтическому наследию античного мира приобрел особенную актуальность в России в 1860-х годах, т. е. как раз в то время, когда начиналась публицистическая и литературно-критическая деятельность Писарева. В это время в русской периодической печати горячо обсуждался вопрос о содержании и общем направлении гимназического образования в стране. Реакционные круги настаивали, как известно, на том, чтобы сделать гимназии «классическими», т. е. усилить в них изучение греческого и латинского языков в ущерб математике и естествознанию. Ссылались при этом на опыт Англии (например, «Русский вестник» Каткова).

Революционные демократы, среди них Писарев, настаивали на развитии в России широкого «реального образования». Эту важную проблему критик «Русского слова» затрагивал в ряде своих статей. Касаясь этих разногласий и истории возникновения классического направления в школах Западной Европы и России, он писал в статье «Наша университетская наука»:

«...Школьное образование в Европе находится еще под влиянием тех идей, которые вложили в него гуманисты, жившие в эпоху Возрождения и во время Реформации. В конце XV и в начале XVI столетия все мыслящие люди Европы были увлечены обожанием классической древности, и это было хорошо, потому что лучше увлекаться идеями Цицерона и Платона, лучше восхищаться красотами Гомера и красивыми словами Виргилия, чем тупеть над средневековой схоластической гнилью». (2, 197). Но увлечение греками и римлянами, по словам критика, хватило через край: латинский язык, постоянно остававшийся языком церкви и права, вытеснил народные языки из литературы и науки...

Потребности полемической борьбы побудили Писарева отойти еще дальше в глубь истории и коснуться содержания и характера обучения в школах Греции и Рима, Западной Европы и России. Критик отмечал, что «в Греции и в Риме образование было исключительно словесное», потому что с падением свободы здесь больше «не на чем было построить обучение» (2,197). Из римских школ «фраза» перешла в средневековое училище, потом в школы гуманистов, где она немножко освежилась от соприкосновения с литературными памятниками классической древности. «Наконец, — заключал Писарев, — от гуманистов к нам, через Польшу и Киев, через Заиконоспасскую академию и бурсы, та же самая классическая фраза забралась в гимназию и даже в кадетские корпуса». (2, 198).

Формализм, по мнению критика, проник у нас и в изучение древних языков. «Илиада» в буквально верном переводе Гнедича, — говорит он, — поражает нас своею цветистостью и высоко-

парностью, а между тем известно, что удивительная простота речи составляет главное достоинство Гомера. Поэтому, углубляясь в изучение классиков, мы рискуем увлечься преимущественно формою выражения; мы тратим все силы своего ума, чтобы вдуматься в такие оттенки речи, которые для грека или римлянина были только капризами фантазии, требовавшей разнообразия. Мы делаемся педантами там, где древний человек был сибаритом, тешившимся звучностью и прихотливостью своих выражений». (2, 210).

Выступая против обязательности введения древних языков в программы русских школ, Писарев никогда не осуждал добровольного обращения людей к изучению этих языков, а вместе с ними — и культуры античного мира в целом. Он исходил из убеждения в том, что все, у кого появится настоятельная необходимость в изучении античной филологии, найдут к ней дорогу помимо гимназических программ и учебников.

Так решалась критиком «Русского слова» проблема критического освоения искусства и литературы древней Греции и древнего Рима.

* * *

Рассмотренные материалы свидетельствуют о широте умственных интересов Писарева, среди которых античный мир занимал далеко не последнее место; о его стремлении проникнуть в своеобразие миросозерцания народов Греции и Рима, в их поэтический мир, в самый характер давно погибшей цивилизации. Не абстрактный академизм руководил Писаревым-студентом, а затем и критиком, в его обращении к античности, к ее изучению, а стремление разобраться в коренных проблемах мировоззрения, в законах развития человеческой истории, в той напряженной обстановке, которая сложилась в России в канун падения в ней системы крепостнического рабства. В характере раздумий критика «Русского слова» над всеми изученными им материалами и над поставленными проблемами отчетливо проявился его путь к философскому материализму и к идеологии революционной демократии.

УДК-882

Глубокоуважаемой Ирине Сергеевне на память о первой (и не последней, да?) встрече. [signature] 17. 1. 1976.

В. Н. ТУРБИН

К ФЕНОМЕНОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ И РИТОРИЧЕСКИХ ЖАНРОВ В ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ЧЕХОВА

Если расположить русских писателей XIX столетия по степени трудности их исследования, то первым в подобном списке окажется Чехов. Именно он. А далее, вероятно, последуют Гоголь, Достоевский, Лесков. Впрочем, о том, кто последует далее, можно спорить. Но приоритет Чехова — мерцающего, неуловимого, составляющего в стройной, казалось бы, линии развития русской литературы неброскую, очень корректную, но тем не менее совершенно несомненную аномалию, — окажется бесспорным. И закономерно, кстати, что творчество Чехова неизменно обходили все самые радикальные, самые отчаянные в своих исследовательских устремлениях литературоведческие школы — и формалисты-«опоязовцы», и «эйдологическая школа» В. Ф. Переверзева, а ранее — компаративисты. А дело не в том, много или мало написано о художнике слова. Дело в том, насколько радикально, насколько методологически определенно, методологически осмысленно то, что о нем писали. И Чехов... Нет работы о Чехове, из которой можно было бы исходить, от которой можно было бы отталкиваться — исходить и отталкиваться, яростно споря с нею, допустим, но все же признавая именно ее за отправную точку дальнейших исследований.

Ее, подобной работы, еще нет.

За нее пора браться.

Я убежден, что ключевая проблема творчества Чехова — проблема жанра, а точнее—**феноменологии жанра.** Жизни жанра. Бытия жанра в сознании самого Чехова и в практике героев Чехова. Обратимости жанра — его способности превращаться в другой жанр, способности рождаться, крепнуть, утверждаться, а затем умирать, мешая жить другим, соперничающим с ним жанрам, но в то же время и содействуя их рождению.

Жанры у Чехова — причем речь, как правило, будет идти о достаточно бесспорных, предусмотренных любым учебным пособием по поэтике, художественно-литературных, публицистических или же ораторских, риторических жанрах — буквально как люди, как живые люди ведут себя. Они одухотворены. Относительно редко бывают они смиренны, но обычно они экспансивны и агрессивны. Они вторгаются, вламываются туда, где им не место, — так, например, в официальную железнодорожную жалобную книгу, лежащую «в специально построенной для нее конторке», ключ от коей якобы «хранится у станционного жандарма», вламываются и прописная морализующая сентенция, и признание в любви, и карикатура на чёрта, и бойкая эпиграмма («Жалобная книга»). И в результате этих вторжений жалобная книга — не жалобная книга уже, а скорее нечто вроде альбома провинциального собирателя автографов, коллекция, в пределах которой чей-то томный лирический вздох уживается рядом с политическим доносом: «Никандров социалист!». Жанр изменен. Оставаясь на одном месте, пребывая в «специально построенной... конторке», в строго очерченных для него границах, в обрамлении, в футляре (вот он, специфически чеховский мотив футляра, — мотив, который постепенно разовьется в классическую притчу об учителе Беликове, «человеке в футляре»), жанр, запись за записью, претерпевает ряд превращений, метаморфоз; и претерпевает их жанр до тех пор, пока не превращается он во что-то совершенно неожиданное. У него, стало быть, есть свои злоключения; и злоключения, претерпеваемые, переносимые жанром служат объектом творческого внимания писателя, **фактической темой** его новеллистики.

«В тихом омуте черти водятся», — говорит народная пословица, и бесхитростная мудрость ее в высшей степени применима к тому, что происходит в творческом мире Чехова, где все, как известно, достаточно тихо и неброско, где — об этом писалось тысячу раз — не происходит ничего особенного, но где, тем не менее, состязаются, борются, подвергаются апробации и непрестанно покушаются один на другой жанры. Риторические (устная речь) или поэтические (литература).

Социальная природа подобного явления может быть описана достаточно точно и внятно, хотя, разумеется, между художественным миром чеховских новелл, с одной стороны, и современной Чехову общественной жизнью России, с другой, пролегает великое множество опосредующих звеньев, связей и промежуточных этапов.

На страницах новелл Чехова идет какой-то непрерывный диспут, дискуссия о... порядке. О порядке мировом, всемирном или просто о порядке — о порядке в повседневном, бытовом по-

нимании слова. «Всякая вещь имеет свой п о р я д о к, Ольга Семеновна», — степенно поучает чеховскую героиню управляющий лесным складом Василий Андреич Пустовалов. И ему вторит безымянный интеллигент-железнодорожник в рассказе «Холодная кровь»: «Мерзость возмущает и режет глаза... там, где она случайна, где ею нарушается п о р я д о к; здесь же, где она... составляет давно заведенную программу и входит в основу самого п о р я д к а, ...она слишком скоро входит в привычку! Да-с!» Есть высший, мировой порядок — порядок, логика которого все еще неведома человеку, но присутствие которого он иногда ощущает непосредственно, на себе — яснее всего это видно в «Черном монахе». Есть современный, сейчасный, сегодняшний порядок, в дискуссию с которым вступает проза Чехова.

Однако порядок, регламент, которому противостоят новеллы Чехова, уже не был феодальным порядком пушкинских, гоголевских и лермонтовских времен, — казарменно-канцелярским порядком, для поддержки и идеологического обоснования которого в ход пускались изумительные по своему цинизму бюрократические ухищрения типа спровоцированных дуэлей или признания лучших мыслителей страны безумцами, сумасшедшими. Теперь, в 80—90-е годы XIX века Россия имела дело с порядком другого рода — с капиталистическим стремлением к тотальной **организации** общественного бытия и индивидуального быта; с тенденцией не столько **циничной**, сколько, я бы сказал, **коварной**, ибо если когда-то, за полвека до Чехова, человеку, домогаясь от него безоговорочного подчинения властям, по крайней мере не предлагали никаких особенных приманок, то сейчас он постепенно и достаточно планомерно окружался целою сетью соблазнов, декоративных убранств и благ. Камер-юнкерский мундир — все, чем не изощренный и далеко не рафинированный ум русского самодержца мог пытаться соблазнить А. С. Пушкина. Сейчас пошли в ход вещи куда изысканнее царской милости: к услугам человека — любого человека — выросла и какая ни на есть демократия либеральной прессы, земств, городских правлений; к его услугам была его личная свобода; а в индивидуальный быт его все активнее и активнее вторгался комфорт. Комфорт, к которому, естественно, за всю свою тысячелетнюю историю не успела привыкнуть Россия, — комфорт железных дорог и первых телефонов, комфорт универсальных и специализированных магазинов, комфорт сельскохозяйственной техники и (хотя бы!) городской конки. Мышление Чехова последовательно ориентировано против этого коварного порядка; однако сложность в том, что искать прямого фабульного отражения его критики — еще полдела, критика этого порядка осуществляется у Чехова не на уровне фабулы, а **на уровне структуры** его новелл и прежде всего сказывается она в странной, причудливой дисколации здесь **жанров.**

Судьба жанров в новеллах Чехова теснейшим, по-моему, образом связана с одной малозначительной, казалось бы, ситуацией, повторяющейся у писателя достаточно регулярно: с насмешкой его над... машиной и тем, что связано с машиной или непосредственно от нее производно — над специфической технической терминологией, допустим. Столкновение человека с испортившейся, взбесившейся, не выполняющей своего назначения машиной — ситуация по преимуществу анекдотическая и фельетонная, и, кажется, только в литературе нашего времени она разрастается до того, что начинает ложиться в основу романа. Впрочем, и сейчас еще предостаточно анекдотов и фельетонов о странных выходках железнодорожного, автомобильного и воздушного транспорта, о путанице, возникающей при телефонных разговорах; а что касается телеграфа и телеграмм, то можно было бы собрать объемистую коллекцию фельетонов, обыгрывающих их причуды. У Чехова есть целая серия подобных фельетонов — и выделенных в самостоятельные художественные миниатюры, и вкрапленных всего лишь на правах детали в проблемные, серьезные его повести и новеллы.

Телефон, который, как мы сказали бы теперь, «забарахлил» и стал соединять одного абонента с другим, но совсем не с тем, который ему нужен, становится своеобразным героем рассказа «У телефона»: абонент, пожелавший соединиться со «Славянским базаром», попадает то к какому-то мальчику Сереже, то в «мануфактуру Тимофея Выксина». Он недоумевает, чувствуя себя полнейшим профаном: «Может быть, я с телефоном обращаться не умею, путаю?.. Постой, как нужно? Сначала нужно эту штучку покрутить, потом эту штуку снять и приложить к уху. Ну-с, потом? Потом эту штуку повесить на эти штучки и повернуть три раза эту штучку...» А в классической повести Чехова «В овраге» — то же, только еще резче: «Провели телефон и в волостное правление, но там он скоро перестал действовать, так как в нем завелись клопы и прусаки». И в этом микрофельетоне, говоря более расплывчато, — в одной этой детали (о, прославленная исследователями чеховская художественная деталь!) — ироническое обнаружение бутафорского характера бытовых приманок, окружавших современного Чехову обывателя: телефон как олицетворение технической нови и как посула грядущего торжества комфорта. И — клопы. Извечные, неизымаемые из российского быта и фельетонов о его неполадках (дань такого рода фельетону отдал Чехов в «Ночи перед судом»; и, таким образом, мотивы двух его миниатюр: о неистовствах техники и о происках вредоносных насекомых, как бы слились в одной единственной детали). А некое новое, демократическое учреждение оказалось местом их встречи.

Телеграф у Чехова выкидывает коленца под стать своему собрату-телефону. И однажды ночью смятенная, подавленная Ольга Семеновна, Оленька, Душечка получает телеграмму, в кото-

рой написано: «Иван Петрович скончался сегодня скоропостижно сючала ждем распоряжений хохороны вторник» («Душечка»).

Бесконечно безобразничают железные дороги: мчится по рельсам средь глухого-глухого дремучего леса оторвавшийся от состава товарный вагон («Страхи»). И можно подумать, что «это черти и ведьмы покатили на шабаш». А рассказ «Холодная кровь» — модификация хорошо известного русской литературе повествования о хождении по мукам, о мытарствах, а новизна этой модификации в том, что мытарства здесь носят характер индустриальный, технизированный: торговцы скотом, отец и сын Малаховы, везут в столицу эшелон быков; и этот ковчег, поставленный на колеса, движется не быстрее мифического ноева ковчега; движение осуществляется словно бы стихийно, само по себе, и ускоряется оно разве что лишь посулами и вручением бесконечных «благодарностей». И после очередного воздаяния начальника станции осеняет: «Вот что, господа, не устроить ли нам таким образом? — говорит он, озаренный новою, только что мелькнувшей идеей. — Воинский поезд опоздал... Его, как видите, нет... Так не отправиться ли вам воинским поездом? А воинский я уж пущу двадцать восьмым номером. А?». И некоторое время восемь вагонов купца Малахова едут под номером воинского поезда, а опоздавший воинский поезд, стало быть, плетется где-то на правах поезда со скотом. И все это перепутано до крайности: быки и какие-то оставшиеся «за кадром» рассказа солдаты; техника и извечное, допетровское, гостомысловское начало; более того, начало древнеисторическое, ибо есть все основания настаивать на аналогии между вагонами, в коих тащится по бескрайней России купец Малахов, и ковчегом праотца Ноя: есть здесь отец и сын; есть некая, сопутствующая им, спасаемая ими живность, твари некие, сорок два быка; есть бушующая за пределами ковчега стихия; да и земля обетованная тоже есть. Но, это, конечно, — ноев ковчег 80-х годов XIX столетия; ковчег под номером воинского поезда.

Перепутаны жанры — в самой жизни они перепутаны; и организация, регламентирование, планировка этой жизни, по всей видимости, невозможны. Жизнь как-то не входит, не вписывается, не втискивается в уготованные для нее жанры: рядом с жанром, с некиим **типом** («воинский поезд», скажем) существует перечащий ему **антитип.** Нечто атипичное существует. И это атипичное по-своему борется с типичным, включенным в претендующую на законченность и стройность структуру, составленную, как и положено всякой близкой к своему идеалу структуре, прежде всего из ряда номеров или линий: ведь и железная дорога, и телефон, и телеграф — это прежде всего **линии.** Ряд линий, как бы разграфляющих жизнь (особенно отчетливо этот «разграфляющий» характер техники виден тогда, когда линии телеграфных проводов тянутся параллельно линии железной дороги: две или четыре линии, образуемые рельсами, а обочь — четыре, шесть,

десять линий провода). Это — рамка. Обрамление (футляр!). И линии эти вполне имеют право на существование. Они необходимы, без них нельзя. Но все же за пределами линий остается тоже нечто вполне имеющее право на существование. Нечто антилинейное — жизнь.

Чехов далек от толстовского поношения техники как таковой; и в высшей степени ошибочным было бы чисто публицистическое его толкование в духе, скажем, модной в XX столетии борьбы с достаточно призрачной угрозой технократизма. Чехов не любил никаких готовых решений, никаких претендующих на окончательность выводов, никакого доктринерства, будь оно доктринерством архилиберальным и, на первый взгляд, архигуманным. И насмешка писателя над техникой — при его несомненном уважении к технике как идее, к технике вообще — перерастает в насмешку над всяким стремлением насильственно организовать жизнь, упорядочить, разграфить ее: и фельетон, то занимая всю площадь чеховской новеллы («У телефона»), то сжимаясь в знаменитую «чеховскую деталь» («Холодная кровь», «В овраге») все время сопутствует жанровым исканиям писателя.

* * *

Итак, о судьбе жанров у Чехова. Стабильных, устойчивых, упорядоченных жанров, поэтических или риторических — жанров устной речи.

Ранний (1883) рассказ Чехова «Радость» странно соотносится с написанным три года спустя рассказом его «Пассажир 1-го класса». Герой «Радости», титулярный советник Митя Кулдаров, нечаянно-негаданно попал на страницы газеты, которая — видимо, где-то в разделе происшествий — поведала миру о случившемся с ним казусе: спьяна он угодил под извозчичью лошадь. Митя прославлен. Митя ликует. Зато герой «Пассажира 1-го класса» инженер Крикунов, «добиваясь известности», никак не может добиться ее, хотя известность им вполне заслужена: он — талантливый строитель, лауреат крупного всероссийского конкурса. «Миннезингеров и баянов теперь на белом свете нет и известность делается почти исключительно только газетами», — резонно рассуждает Крикунов. Но эти самые газеты, провинциальные и столичные, упорно игнорируют его, хотя они же азартно и наперебой прославляют его любовницу, бездарную эстрадную певичку. О ней — статьи. О Крикунове «самым мельчайшим петитом» сказано: «Вчера на таком-то конкурсе первой премии удостоен инженер такой-то». «И вдобавок, — сетует инженер, — еще мою фамилию переврали: вместо Крикунова написали Киркунов» (опять путающая все на свете индустрия: ср. «сючала» и «хохороны» в «Душечке»). Словом, Крикунов — заслуженно, честно и обоснованно, ибо он много полезного для России сделал, — но тщетно пытается попасть в некий жанр: в жанр серьезной газетной или журнальной статьи или хотя бы в жанр

хроникальной заметки. Он как бы стучится, как бы ломится в двери жанра, домогаясь, умоляя и требуя, чтобы его, наконец, впустили туда. Но жанр равнодушно и безжалостно отталкивает его, не удостаивая его вниманием, и только один единственный раз, будто обернувшись через плечо, бросает на него брюзгливый взгляд: «Кто там? Крикунов? Киркунов? Э, да впрочем все равно!» Крикунов-Киркунов чужд, неинтересен и не нужен жанру. Строгие линии газетных строк, сменившие песни вольных миннезингеров и растекавшихся мыслью (или «мысью»-белкой) по древу боянов, чужды и недоступны зову живой жизни. «...Допустим, что относительно себя я заблуждаюсь, что я хвастунишка и бездарность, но, кроме себя, я мог бы указать на множество своих современников, людей замечательных по талантам и трудолюбию, но умерших в неизвестности. Все эти русские мореплаватели, химики, физики, механики, сельские хозяева — популярны ли они?» И Крикунов-Киркунов продолжает сетовать на безжалостность жанра, а поезд, вагон 1-го класса, в купе которого происходит беседа, летит дальше и дальше. Снова — по линии. И линия эта прочерчена человеком прямо по телу природы — по жизни, этой линией разграфленной. В «Пассажире 1-го класса» достаточно зримо присутствует то же, что и в «Холодной крови», и в «Страхах»—номер и линия. И линия железной дороги. И линия бегущего вдоль нее телеграфа (вспомним, что гулу оторвавшегося от состава вагона в рассказе «Страхи» аккомпанировал «жалобный стон телеграфных проволок»). И еще — линия, о которой мы тоже говорили, линия безжалостно ровных газетных строчек, суетливо, но и достаточно педантично заполняемых боянами вещими конца XIX столетия.

Но если Крикунову не повезло, то уж никак не мог пожаловаться на невезение титулярный советник Митя, Дмитрий Кулдаров: бояны и миннезингеры не остались к нему безучастными.

Митя Кулдаров «влетел в квартиру своих родителей и быстро заходил по всем комнатам». В руках у него — «н у м е р газеты», где (коли есть номер, «нумер», то и линии непременно должны появиться поблизости) помещена корреспонденция, повергшая титулярного советника в бурную радость — «место, о б в е д е н н о е с и н и м к а р а н д а ш о м». И заметим кстати, что последняя деталь почти дословно повторится у Чехова в рассказе «Тссс!». Там, на столе у «газетного сотрудника средней руки» (бояна? миннезингера?) Ивана Егоровича Краснухина будут стоять «бюстики и карточки великих писателей»; будет там и «газетный лист, сложенный небрежно, но так, чтобы видно было место, о ч е р ч е н н о е с и н и м к а р а н д а ш о м, с крупной надписью на полях: «подло!». Мы не знаем, что возмутило журналиста Краснухина и побудило его сделать попытку вторгнуться со своей, сделанной от руки, пометкой в ряд стройных линий газетного «нумера». Но мы доподлинно знаем, что и почему привело в восторг Кулдарова: Митя читает корреспонденцию о том,

как он, коллежский регистратор Дмитрий Кулдаров, попал под лошадь. Значит, свершилось: не бывать бы счастью, да несчастье помогло; чеховский герой неожиданно для себя увидел свой портрет на страницах газеты; он вошел в те безжалостные двери, отворить которые впоследствии так и не удастся инженеру-просветителю Крикунову.

И здесь начинается самое интересное: оказывается, что герой Чехова живет **в двух жанрах.** В одном — строго определенном, ограниченном версткой газетной полосы и вдобавок еще обведенном синим карандашом (снова футляр!). А другой жанр — живой рассказ, собственные воспоминания. Жанр этот неопределенен. Аморфен. Антилинеен и как-то бестолков, хотя именно веселой бестолковостью своей обаятелен и даже по-своему прекрасен.

Ситуация эта для русской литературы, казалось бы, не нова.

Вспомним хотя бы князя Мышкина из романа Достоевского «Идиот»; ему доводится читать пасквиль о себе самом — газетный фельетон, в котором история его искажена до неузнаваемости, в котором сделана попытка осквернить, оплевать лучшее из того, что было пережито, испытано и создано им. Тоже—жизнь в двух жанрах. Однако там, у Достоевского, жанр, в который был втиснут его герой, явно **лжет и клевещет.** Здесь же, у Чехова, жанр говорит то, что было в действительности. Говорит он правду и **только правду**; здесь верно все; и Митя ни в коей мере не опровергает посвященной ему статейки, а напротив, радостно подтверждает ее.

Митя читает корреспонденцию, и чтение корреспонденции прерывается его воспоминаниями, комментариями. И это—типичнейший для Чехова случай: одно и то же событие явлено в двух утверждающих, вроде бы одно и то же, но все-таки неравноправных, борющихся жанрах; в данном случае — это законченный, ставший, окаменевший жанр газетной корреспонденции и живое слово, устный рассказ-импровизация. Завершенность газетной статейки удивительно точно фиксируется деталью: она обведена «синим карандашом» (точно здесь все, вплоть до цвета; он **не красный,** положим, — особенно, как известно, заметный, броский, но зато по природе своей незавершенный какой-то, текущий, будоражащий, а **синий** — завершенный, холодный, строгий). Некое событие было увидено кем-то. Описано. Причем описано в стиле, который строго соответствует жанру — в стиле газетных штампов, речевых клише; так появился во всей этой истории **металл**— правда, пока лишь в переносном, метафорическом смысле слова: клише, штамп — метафоры, почерпнутые нами из металлургии; это нечто раскаленное, расплавленное, превратившееся впоследствии в холодное готовое изделие. Затем появляется и металл реальный: история о том, как пьяный чиновник угодил под лошадь, была набрана в типографии свинцовыми литерами. Была размножена. Появился на ней и «нумер», номер: дата, т. е.

номер дня, в который вышла газета, и номер самой газеты. Газету размножили, появились линии. Много линий. А в довершение всего отведенное Мите «место» было обведено «синим карандашом», монументализировано окончательно: линии сомкнулись в геометрически правильный четырехугольник.

На столе у журналиста Краснухина в рассказе «Тссс!...» стояли бюстики и карточки великих писателей — в миниатюре, стало быть, что-то вроде галереи портретов или аллеи памятников; таким образом, нечто монументальное, памятниковое присутствовало рядом с тем местом в газете, которое обвел синим карандашом Краснухин.

Корреспонденция, увековечившая приключение Мити Кулдарова, тоже, несомненно, обрела свойства памятника, прижизненно поставленного человеку: печатное сообщение о чьем-то подвиге призвано сохранить память о нем значительно надежнее, чем былые песни миннезингеров и фантазии боянов. Газетное сообщение тяготеет именно к памятнику, воздвигнутому во славу некоего подвига, с тою, правда, разницей, что памятник неподвижен и люди толпами или поодиночке приходят к нему, а печатное сообщение, напротив, **само приходит** к людям: печатное сообщение — это памятник на дому. Портативный, настольный памятник — такой же, как бюстики великих писателей. Но опять и опять: сверх всего прочего корреспонденция о Мите «обведена синим карандашом»; и если сама эта корреспонденция эквивалентна памятнику, монументу, то строгая синяя рамка — ограде, вокруг монумента поставленной. И газетная корреспонденция о происшествии с Митей окружается атмосферой некоего воздвижения памятника, к подножию которого так и стекается народ: «сестра спрыгнула с постели и, накинув на себя одеяло, подошла к брату... Папаша побледнел. Мамаша взглянула на образ и перекрестилась. Гимназисты вскочили и, как были, в одних коротких ночных сорочках, подошли к своему старшему брату». Это — конечно, какое-то пародийное шествие к памятнику. Шествие, в котором представлены решительно **все** возрасты, от мала до велика; **все** одеяния. Присутствует здесь и необходимейший компонент всякого шествия — божество, образ, к которому апеллируют шествующие.

Но памятник, так сказать, еще скрыт завесой: известно, что предстоит открытие памятника, а каков и кому этот памятник, пока неизвестно. Но вот сдергивают и завесу: «Да-с! П р о м е н я н а п е ч а т а л и! Теперь о б о м н е в с я Р о с с и я з н а е т!» И тут уже невозможно не вспомнить пушкинского: «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой...» Словом, exegi monumentum!

Но суть рассказа, его фактическая тема — в том, что бок о бок, рядом с окаменевшим, незыблемым, застывшим и очерченным границами футляра какого-то жанром живет, бьется, трепещет и весело требует слова и жанр-«младенец». И он то и дело

поправляет, корректирует «офутляренный» жанр — жанр-памятник.

В рассказе — два голоса. Монотонный, казенный голос газеты и живой, захлебывающийся от радости, голос самой жизни. Голос Мити. Разыгрывается какая-то сценка, где два голоса совершенно достоверно рассказывают одно и то же. Но как разно они одно и то же рассказывают! И как по-разному они достоверны!

Газета. ...И находясь в нетрезвом состоянии...

Митя. Это я с Семеном Петровичем... Все до тонкостей описано...

Газета. Удар, который он получил по затылку...

Митя. Это я об оглоблю, папаша.

Газета. Потерпевшему подана медицинская помощь.

Митя. Велели затылок холодной водой примачивать.

Идет специфический для Чехова диалог жанров. Вернее, диалог живого с чем-то безмолвным, уже сказавшим свое слово (ср. знаменитый «диалог» Гаева с пресловутым шкафом в пьесе «Вишневый сад» или буквально бесчисленные «диалоги» чеховских героев с домашними животными). Безмолвное, натурально, безмолвствует: газетная корреспонденция, однажды сказав нечто, больше уже не может говорить: сказанное ею, уже сказано, написанного пером — не вырубишь топором, и она может лишь бессчетное число раз повторять самое себя, выполняя чисто мемориальные задачи («Вы, мамаша, спрячьте этот нумер на память! Будем читать иногда», — просит Митя). Но уж живое зато лепечет, ликует. Оно бесконечно; и ясно, что если в семье Кулдаровых «будут читать иногда» корреспонденцию о происшествии с пьяненьким Митей, то каждый раз будут вспоминаться (а может быть, и присочиняться) новые подробности этого случая. Вспоминаться и опять, опять возвращать читающих к истокам сложившегося в двух равноправных вариантах рассказа — к тому моменту, когда еще не было ни газетной корреспонденции, ни устного комментария к ней, а было лишь само событие: два подвыпивших чиновника, извозчичья лошадь, трактир и т. д. И это была исходная ситуация — ситуация, когда памятник был, так сказать, полностью укомплектован, но явственно... перевернут: не человек на коне, а человек под конем (пародия на каноническую композицию памятника).

* * *

Можно смело настаивать на том, что диалог живого, жанрово неоформленного, атипичного со ставшим, застывшим, завершенным — есть основная закономерность новеллистического творчества Чехова. Начиная с первого его рассказа, с «Письма к ученому соседу» до серьезнейших, спокойно-мудрых повестей и новелл писателя закономерность эта не уходит из его творчества, не покидает его.

Чехов по-репортерски жизненен, острейшее чувство современности никогда не изменяет ему. Но в равной степени Чехов, я бы сказал, литературоведчески активен: ему ведом и утонченный, сугубо специальный канон акафиста, поэтика которого развертывается и разъясняется в чудесном рассказе «Святою ночью»: монах Иероним, скромный и тихий перевозчик на речном пароме, в пасхальную ночь рассказывает случайному гостю обители о своем усопшем друге, о Николае — мастере писать акафисты. И попутно он излагает целую теорию акафиста, поэтику его. Прекрасно знает Чехов и секреты «делания» романа, повести, страшного святочного рассказа или, положим, басни.

Чехов и басня, — такая проблема тоже существует, она тоже может быть поставлена и решена: Чехову принадлежит великолепнейшая пародия на басню. На басню вообще, именно на жанр басни — я имею в виду его шуточное стихотворение о том, как «шли однажды через мостик жирные китайцы», а «перед ними, задрав хвостик, торопились зайцы» и... «мораль сей басни», совершенно не связанную с фабулой ее («Басня»). Басенные сентенции аккомпанируют развитию действия и в рассказе «Дом с мезонином», и в пьесе «Три сестры», и это — не некая необязательная структурно «художественная деталь», а совершенно необходимый и специфический для Чехова **элемент структуры его произведений,** — а она, как всякая динамическая, живая художественная структура, социально детерминирована и идеологически значима. И ироническое отношение писателя к басне далеко не случайно: басня — вероятно, самый сложившийся, самый законченный, самый стабильный из литературных жанров; басня — жанр, который уже вряд ли способен существенно эволюционировать, очищаться и противоречить себе (необходимое условие развития всякого жанра). Именно поэтому писателю важно было соразмерять его с окружающей этот жанр не-басенной, неупорядоченной, живою действительностью.

Литературные жанры у Чехова явлены и в стадии своего возникновения; они то и дело рождаются — рождаются как бы наново каждый раз под чьим-то пером; в том же рассказе «Тссс!» мы видим, как рождается сердитая газетная статья, мы присутствуем в «творческой лаборатории» журналиста, на его «кухне»: его кабинет, представляющий собою своего рода «литературную кухню», кухню в метафорическом смысле понятия, соседствует с сугубо реальной кухней. Но в этом рассказе перед нами выступают решительно все стадии возникновения, становления и развития литературного произведения; от того момента, когда писатель задумал его, до момента, когда он, писатель, станет «бронзовым бюстиком». Явлены жанры и в своем бытовании, в акте их воздействия на читателя: вспомним, например, как жадно, много и умно читал книги герой рассказа «Пари»; как эти книги в течение пятнадцати лет заменяли ему жизнь и все-таки не смогли заменить ее. Можно вспомнить и насмешки петербург-

ского чиновника Орлова над романами Тургенева, и упорное признавание им себя щедринским героем («Рассказ неизвестного человека»).

Не менее чем жанры литературные активны у Чехова и жанры риторические, ораторские: надгробное слово, положим, оказавшееся таким торжественным и таким... нелепым в рассказе «Оратор» (здесь снова явственно видно, как слово, обращенное к умершему, мертвому; слово мемориальное, монументальное, «памятниковое» лицом к лицу встречается с проявлением ускользнувшей от его притязаний на то, чтобы дать полную и точную характеристику фиксируемого им явления, живой, остающейся вне его жизнью). Или — тоже серьезный жанр — спокойный, мудрый жанр академической лекции. И университетская лекция тоже сталкивается с живою жизнью; и лишь талант, ум и огромный опыт читающего ее профессора спасает ее от компрометации: сухая, благопристойная лекция оживает только тогда, когда она идет на необходимый компромисс с обступающей ее со всех сторон жизнью. С жизнью молодежи, студенчества, «мальчиков», к которым обращается лектор («Скучная история»).

* * *

ВЫВОДЫ?

Они, мне кажется, могут быть достаточно просты и, хотелось бы верить, достаточно обнадеживающи.

Социологическая поэтика, в основе доктрин которой лежит исследовательское убеждение в том, что структура художественного произведения социальна по своей природе и социологична по своему призванию, — единственное пока методологическое учение, на базе которого возможно построить искомую историографией русской литературы цельную, ответственную и радикальную концепцию творчества Чехова.

Проза Чехова ощущается всеми нами как «что-то не то», как некая аномалия, гениальная и светлая; и она действительно уникальна: стремление к стабилизации жанра, являющееся, наверное, важнейшей закономерностью работы художника слова, у Чехова парадоксально атрофировано или, во всяком случае, недоразвито (мы ошибочно стараемся понять гениальность только как **гипертрофию** некиих качеств, присущих и всем обыкновенным людям; но возможно, что гениальность есть еще и **атрофия** подобных качеств и что гений всегда немного... слепец, не видящий чего-то, назойливо бьющего в глаза нам, простым смертным). Любая стабилизация любого жанра с точки зрения Чехова имеет, разумеется, право на существование, подобно тому как имеют право на существование техника и комфорт, телефоны и железные дороги, номера и линии. Но в творчестве Чехова намечено некое чудо: оказывается, что ни один, казалось бы отчетливо стабилизовавшийся жанр, на самом деле еще не стабилизо-

вался. И жанр здесь перестает восприниматься как явление плоскостное, двумерное. Чехов проникает за кулисы жанра. Попадает «по ту сторону» его. Как бы обходит жанр со всех сторон и там, за пределами видимого, открывает некую, неохваченную стабилизовавшимся жанром реальность, — жизнь живую, яркую, ключом бьющую. Часто — ничтожную: попал под лошадь чиновник Красинский у Лермонтова, и это — драма; попал под лошадь чиновник Мармеладов у Достоевского, и это — трагедия; а попадает под лошадь чиновник Кулдаров у Чехова, и это становится элементом забавного водевиля. Но неизменно все-таки обаятельна эта реальность; и главное, она имеет право на существование не меньше, чем реальность, запечатленная в академической лекции или в проблемном романе, в бронзовом монументе или в серьезной газетной статье. Так, коротко говоря, обстоит дело в области методологии.

А в области методики... Просто невозможно уже, по-моему, не заговорить, не задаться вопросом о судьбе поэтических и риторических жанров у Чехова. А если задаться им, то герои Чехова словно бы сами подскажут исследователю, что ему делать дальше. Ибо они будут или тщетно ломиться в какой-то жанр, как ломится в него инженер Крикунов. Или смотреться в него, будто в зеркало и, сами того не замечая, поправлять, дополнять или опровергать его, как дополняет его Митя Кулдаров. Или жить в нем, как живут в приключенческом романе, положим, мальчишки-гимназисты из рассказа «Мальчики» и как жил в прочитанных им книгах адвокат из рассказа «Пари».

Но всегда, всегда будет так: есть ставшее, законченное. Слово **сказанное.** И есть рядом с ним, «за» ним произносимое, **вживе творимое,** еще не отлитое ни во что слово. Оно остается каким-то неоформленным, но именно в силу неоформленности своей притягательным, существенным, интересным.

А то и прекрасным, быть может: вряд ли верно искать прекрасное непременно, во что бы то ни стало в законченном, в совершенном, в бронзу отлитом. Памятники не прекрасны, наверное, сами по себе: они лишь напоминают нам о чем-то, о ком-то прекрасном.

А прекрасно как раз то, что еще не отлито в бронзу. То, что не совершенно или же, во всяком случае, еще не совершено: прекрасное — есть жизнь!

УДК-820

С. А. ОРЛОВ

«РИЧАРД III» ШЕКСПИРА И ЕГО ПЕРЕВОДЧИК

Среди редких книг Государственной Публичной Библиотеки им. Салтыкова-Щедрина хранится первое отдельное издание пьесы Шекспира «Ричард III» на русском языке. Название книги:

Жизнь
и
смерть
Ричарда III
Короля Аглинскаго,
Трагедия
господина
Шакеспера.
жившаго в XVI веке, и умершаго 1576 года.
Переведена с Французскаго языка в Нижнем Нове-городе 1783 года.
печатано с дозволения управы благочиния.
В Санктпетербурге
1787 года.

Тексту перевода предшествует «Выписка из мнения г. Волтера о Гомере, в котором судит он и о достоинствах Шакеспера Автора сей Трагедий».

Текст выписки гласит: «Когда читал я Гомера, и усмотрел великие его недостатки, кои оправдают критиков, и красоты его еще величайшие, нежли недостатки его, то с начала поверить не мог, чтоб один и тот же разум сочинил все песни Илиады. В самом деле мы не знаем ни у Латин ни у себя ни одного Автора, который бы возвысился толь высоко, и упал так низко. Великий Корнелий разум по малой мере подобной Гомеру, издав Цинну

и Полиевкта, сочинил также Пертариту, Суренну и Агезилая, но Суренна и Пертарита, материи наипаче худо выбранные нежели худо составленныя. Слабы сии Трагедии очень; но не наполнены нелепостями, противоречиями и ошибками грубыми. На конец нашел я у Агличан,чего искал, и задача о славе Гомеровой для меня разрешилась. Шакеспер первой их Трагической стихотворец почти не имеет в Англии другого звания, кроме Божественнаго. Я никогда не видел в Лондоне театра цельного при представлении Андромахи Расиновой весьма хорошо переведенной Фил..., или Катона Аддисонова, как во время представления старых пиес Шакесперовых, но сии пьесы суть уроды в рассуждении Трагедий. Некоторые из них есть такие которые многие годы продолжаются, в первом действии Героя крестят, а в пятом умирает он от старости; представляются в них колдуны, мужики, пьяницы, дураки, могиляки, копающие могилу и поющие пьяные песни, играя мертвыми головами. Наконец вообразите себе все, что может быть наиболее уродливого и нелепого. Вы все то найдете в Шакеспере. Когда я начал учиться Аглинскому языку, не мог понимать каким образом Нация толико просвещенная может удивляться Писателю толь сумазбродному. Но коль скоро получил вящтее в языке сведения, принятие, что Агличане правы, и что дело сие не возможное, дабы целая Нация обманывалась в рассуждении чувств и находила удовольствие там, где его нет. Они видят так как и я грубые ошибки любимого их Автора, но они лутче моего чувствуют красоты его, тем более странные, что то суть блистания светящие в ночь еще глубочайшую. Сто пятьдесят лет уже тому, как он наслаждается своею славою. Авторы после его бывшие, послужили паче к умножению, нежели к умалению оной. Великой смысл автора Катонова, и таланты его, которые соделали его Статским секретарем, не могли однако ж дать ему места подле Шакеспера. Такова есть привилегия разума изобретательного. Он прокладывает себе дорогу, по которой никто до него не ходил прежде, он бежит без проводника, без науки, без правил, он заблуждает в своем пути, но далеко, однако же оставляет за собою все то, что есть порядок и точность: таков почти был и Гомер, он сотворил свою науку, и оставил не довершенную: творение его есть еще Хаос или Смешение, но свет уже сияет из онаго со всех сторон»[1].

В большой и глубоко содержательной статье: «Первое знакомство с Шекспиром в России» акад. Алексеев М. П., касаясь первого отдельного издания пьесы Шекспира на русском языке «Ричард III» пишет: «Многое неясно еще в истории возникновения этой любопытной книги, рукопись которой подготовлена в Нижнем Новгороде в 1783 году»[2].

---

[1] Жизнь и смерть Ричарда III, Короля Аглинского... стр. 3—5.

[2] Алексеев М. П. Первое знакомство с Шекспиром в России, в книге: «Шекспир и русская культура». Под ред. академика М. П. Алексеева. Изд-во «Наука», М.-Л., 1965, стр. 37—38.

Заметим, что перевод был издан **анонимно**, хотя, например, известная переделка «Гамлета» А. П. Сумарокова появилась в С.-Петербурге в 1748 году с указанием автора перевода; как и фрагмент перевода из пьесы «Ромео и Джульетта», выполненный, как полагают, М. Сушковой в 1772 году[1].

Читатель, решивший что-либо узнать о нижегородском переводчике «Ричарда III», обратившийся к работам местных историков и краеведов, находит четкий и ясный ответ на вопрос о том, кто мог бы принадлежать к числу нижегородских переводчиков Шекспира в те далекие годы. Так, Н. Храмцовский, автор «Краткого очерка истории и описания Нижнего Новгорода» (Н. Новгород, 1857) сообщает: «В последней четверти XVIII столетия в Нижнем-Новгороде проявилась литературная деятельность. В нем переводили повести с немецкого, драмы Шекспира и Кальдерона с французского перевода, писались и печатались оригинальные сочинения. Из нижегородских переводчиков того времени известен протоиерей Савва Сергиевский, а из сочинителей — Яков Васильевич Орлов, издавший в 1799 г. свои сочинения под названием: «Мое отдохновение для отдыху других»... В этой же четверти XVIII столетия в Нижнем Новгороде образовался театр сперва любителей, а потом и публичный[2].

В работе местного исследователя и краеведа А. С. Гацисского «Нижегородский театр» (1798—1867) Н. Н. 1867, сказано почти то же самое: рассказав здесь о труппе крепостных актеров князя Н. Г. Шаховского, автор пишет: «Нижегородский театр принадлежал к числу старейших русских театров. Сцене предшествовала в Нижнем даже некоторая драматическая литература. Так, в Нижнем (переводили) в последней четверти XVIII столетия, кроме повестей с немецкого, драмы Шекспира и Кальдерона с французских переводов... Из нижегородских переводчиков того времени должно назвать протоиерея Савву Сергиевского... (и далее)... С 1798 года князь Шаховской стал жить в Нижнем и сделал из своего частного театра — публичный... в Нижнем давались те же, что и в столицах трагедии, драмы и комедии русские и переводные — Шекспира, Кальдерона, Шиллера, Коцебу и т. д.»[3].

Но, как известно, в Н. Новгороде не было переводов «с испанского», т. к. появившаяся (1794) книга «Дон Педро Прокоду-

---

[1] Гамлет. Трагедия (переделал с франц. прозаического перевода Делапласа А. П. Сумароков. СПб имп. Академия Наук, 1748. Монолог Ромео из действия V, сцена 3, в переводе М. Сушковой («Вечера», 1772, ч. 1, вечер 2-й— стр. 14—16).

[2] Н. Храмцовский. Краткий очерк истории и описания Нижнего Новгорода в двух частях. Часть первая (очерк истории). Н. Новгород, 1857, стр. 112.

[3] А. С. Гацисский. Нижегородский театр (1798—1867) Н. Новгород, 1867, стр. 10. Кроме указанных выше трудов Н. Храмцовского и А. Гацисского см. Кирюшова Л. А. «Театральные люди» в сборнике «Люди русского искусства», Горький, 1960, под редакцией С. А. Орлова.

ранте или Наказанной бездельник» — с обозначением «с гишпанского на Российский язык переведена в Нижнем Новгороде» — в действительности никакого отношения к Кальдерону не имела, так как представляла собою хорошо сделанную оригинальную сатиру-памфлет на крупного нижегородского чиновника — Петра Прокудина, нагло грабившего государственную казну и крестьян. Действительным автором «комедии» был Я. П. Чаадаев — ардатовский помещик, отец известных впоследствии братьев Чаадаевых.

В капитальном труде Н. Храмцовского, содержащем особый раздел: гл. II и гл. III. **«Кремль нижегородский. Церкви и монастыри вне Кремля. Духовная семинария и духовное училище»,** при описании церквей и соборов, кладбищ и часовен, церковных учебных заведений и т. д. нигде не упомянуто имя Саввы Сергиевского. Решив обратиться к местным источникам и архивам, мы не обнаружили **никаких следов** или упоминаний о Сергиевском. Так, нет данных о переводчике-протоиерее в книгах: «История нижегородской иерархии, содержащая в себе сказания о нижегородских иерархах с 1672 до 1850 года», составленная архимандритом Макарием, изданная в С.-Петербурге в 1857 году. Нет данных и в материалах местных архивов[1].

В 1766 г. велением Феофана, епископа Нижегородского и Алатырского, проведена перепись учителей, учеников и служителей Нижегородской духовной семинарии. В списках имени Саввы нет. (См. Статьи А. Ф. Можаровского в «Действиях Нижегородск. губ. ученой архивной комиссии», т. III. Н. Новгород. 1898).

Между тем, обратившись к тексту перевода, читатель легко убеждается в том, что выполненный с французского перевода пьесы Шекспира Летурнера (Le Tourneur... Paris, 1776)[2] русский перевод сделан по ряду признаков церковнослужителем или человеком близким к церковным кругам. В справедливости высказанного предположения убеждают встречающиеся в тексте перевода лексические обороты, церковнославянизмы и выражения крайне характерные для обрядовой службы: «глаза смертные не могут сносить **зрака демонского», «болезненные вопли и воздыхания** ужасны». «О ты, **узлище** кровопролитное»; «червь **снедающий»,** «Кларень **велеречив»;** «Сии любезные **уста»;** «да накажет

---

[1] Нами просмотрены: «Ведомость о состоянии церквей и церковнослужителей Н. Новгорода» за 1783 год; «Ведомость Нижнего Нова-града Спасо-преображенского кафедрального большого собора об обретающихся при оном соборе... клире священнослужителей»—за 1783 год; «Докладной реестр Нижегородской духовной консистории» за 1784 год; сведения о решенных и переписанных делах консистории — от 1783—1789 годов и другие подобные рукописи, содержащие сведения о сотнях церковнослужителей — настоятелей, дьяконов и пономарей. Среди сотен имен нет имени Сергиевского, нет имен даже близких по созвучию (Сергей, Семен, Савватий и др.).

[2] Книга Летурнера обнаружена нами среди книг семинарской библиотеки, в которую передал в качестве дара свои книжные богатства Д. Руднев-Дамаскин. (С. О.).

он его **паче**, прежде нежели **умреши»**; «скажи теперь **паки»**; **«перстень** сей примкнул к **персту** твоему»; «да **обымут** величайшие беды **главу сего окаянного»**; **«вонми**, постыдный бич человечества...»; **«доколе** воздыхания мои препроводят тело»; «окончи твои **злоречия»**; **«узрел** я тень бродящую» и т. д. и т. п.

Подобных оборотов в переводе — десятки. Обилие их делает правомерным предположение о том, что переводчик «близок» к лексике церкви. Кто же мог быть переводчиком Шекспира из нижегородцев? В книге «История нижегородской иерархии» архимандрита Макария (СПб, 1857) приведены данные о епископе Нижегородском Дамаскине — видном русском ученом, жившем в 80-х годах в Н. Новгороде.

Чем интересна жизнь этого человека?

Семенов-Руднев (Дамаскин) родился в январе 1737 года и назван был Дмитрием. В течение девяти лет обучался в Московской Славяно-греко-латинской Академии, уже здесь проявив исключительные способности к языкам. В это время дана была ему фамилия — Руднев. В 1761 году окончил обучение в числе лучших и получил назначение на должность учителя риторики и греческого языка в Крутицкой семинарии.

В 1765 году талантливого учителя вызвали в С.-Петербург и ему было предложено возглавить группу четырех студентов семинарии, направляемых в Германию для прохождения дальнейшего образования. Путь лежал в Геттингенский университет, основанный в 1734 году и славившийся отличной постановкой образования. За шесть лет пребывания в Геттингене русские студенты зарекомендовали себя с лучшей стороны, а Дмитрий Руднев, укрепив ранее полученные знания, освоил немецкий, французский и еврейский языки. Греческий и латинский языки были усвоены прежде.

Как рассказал позднее сам Руднев, он занимался «у профессора французского языка дю Клоса и слушал литературную историю (историю литературы) и библиографию у профессора Гамбергера». Германские ученые обратили самое серьезное внимание на талантливого студента; по просьбе профессора истории Геттингенского университета Д. Руднев перевел на немецкий язык (в сокращении) летопись Нестора; этот перевод был напечатан в Геттингене в 1771 году во введении к «Синхронической всеобщей истории». В дальнейшем Д. Руднев перевел на немецкий язык сочинения и других русских писателей и авторов, например, труды Феофана Прокоповича.

За научные исследования в области истории и литературы Дмитрий Семенов-Руднев был избран «корреспондентом исторического института» в Геттингене. В дипломе, выданном ему за подписью президента, директора и непременного секретаря Геттингенского института исторических наук, говорилось, что ученое собрание «приобщило к числу своих корреспондентов или внерядовых членов презнатного и преученого мужа, Дмитрия Семено-

ва, россиянина, человека в разных науках, а наипаче в исторических хорошее сведение имеющего».

В феврале 1773 года путешественники вернулись на родину и в С.-Петербурге (в Невском монастыре) был организован в торжественной обстановке экзамен. В состав комиссии входили академики и другие представители гражданских и церковных властей. Как сообщает один из биографов Дамаскина, «Руднев своими бойкими ответами изумлял экзаменаторов и оказался гораздо лучшим тех студентов, с которыми посылали его в Германию». Комиссия констатировала «совершенное искусство в языках: греческом, еврейском и особенно латинском, а языки немецкий и французский «хотя не произношением, однако ж разумением силы их» усвоены им до такой степени, что могут служить ему несомненным орудием для достижения глубоких научных сведений» (Сухомлинов М. И. История Российской Академии. СПб., 1874, выпуск 1, стр. 155).

Дамаскин был удостоен звания профессора философии, истории и филологии, а четыре его спутника — звания магистра. Являясь в дальнейшем профессором Московской Славяно-греко-латинской Академии, Руднев вел одновременно научные изыскания в Санкт-Петербурге и вскоре в ознаменование его научных заслуг избран членом Российской Академии.

В 1775 году, еще молодым (37 лет), Руднев принял монашество и новое имя—Дамаскин, не оставляя свои научные изыскания и розыски. Так, по его инициативе были собраны все сочинения Ломоносова, прозаические и стихотворные, печатные и рукописные и изданы в Москве с предисловием и с указанием на различные редакции—в трех частях в 8-ю долю листа. В третьей части Дамаскин приложил переводы трудов Ломоносова на латинский, немецкий и французский языки, осуществив перевод самостоятельно и сумев привлечь к этой работе других авторов. Дамаскин издавал сочинения и других русских писателей. Им же создан один из первых по времени научных трудов в области русской библиографии: **«Библиотека российская по годам расположенная от начала типографии в России по нынешние времени»**[1]. Труд Дамаскина, оставшийся в рукописи, охватывает книги, появившиеся в печати с начала XVI века, — с 1518 до 1785 года.Как указывает его биограф, «желая сообщить сведения о литературной производительности во всем ее объеме, Дамаскин вносил в свое обозрение книги самого разнообразного содержа-

[1] См.: Кобленц И. Н. Проект составления полного библиографического свода русской книги в конце XVIII столетия (в кн. «Археографический ежегодник» за 1962. АН СССР, М., 1963, стр. 296—303). Автор статьи следующим образом характеризует Дамаскина: «...под мантией епископа (он) сохранил душу, полную смелых замыслов, направленных на просвещение народа. Активные научные интересы и незаурядное образование выделяли его в среде большей частью малообразованного духовенства XVIII в. Особенную заботу Дамаскина всегда составляли школы, библиотеки и повышение научных интересов слушателей вверенных ему учебных заведений» (стр. 300—301).

ния. В числе их упоминаются: собрания разных комедий и интермедий, переведенных с итальянского языка».

Человек высокой культуры и разносторонних интересов, Дамаскин перевел с немецкого на русский язык труд берлинского академика Сульцера «О полезном чтении юношеством древних классических писателей».

С конца сентября 1783 года Дамаскин становится епископом Нижегородским и Алатырским. И здесь в течение ряда лет он создает значительный труд — пишет двухтомный **«Словарь языков разных народов в Нижегородской епархии обитающих: россиян, татар, чювашей, мордвы и черемис...»**

В предисловии к «Словарю» составитель дал краткие исторические и статистические данные о народностях, населяющих Нижегородский край.

Не довольствуясь этим, он составляет грамматику мордовского языка, изучает лексику других национальностей.

При составлении Словаря, сообщает Макарий, Дамаскин имел случай изучить языки и народностей Поволжья. «Действительно он занимался ими и особенно изучал язык мордовский, для которого готовил и грамматику, но издать ее не успел»[1].

По его распоряжению в Нижегородской семинарии было введено преподавание истории, географии и немецкого языка, всячески поощрялось изучение иностранных языков. Заботясь о расширении книг семинарской библиотеки, Дамаскин не только передал ей ряд принадлежащих ему книг и изданий, но выписывал книги из Германии.

Уже вскоре по приезде в Нижний Дамаскин «приказал устроить в семинарии кафедру по примеру Геттингенского университета. На ней было два места вверху и внизу, занимаемые во время диспутов возражающим и отвечающим, или, как тогда говорили, «оппонентом и респондентом». На трех боковых стенах этой кафедры были изображения. С одной стороны нарисован был великолепный храм Минервы с латинскими стихами о постепенном приобретении просвещения; с другой — Диогенова бочка с надписью о мудрости, почивающей не на мягком ложе, а с третьей стороны изображен был горящий светильник, как символ просвещающих наставников.

...Перед наступлением диспута певчими изучаемы были кантаты, а студентами — речи на разных языках, стихи, разговоры и темы для ученых состязаний. ...В день диспута произносились приветственные и благодарственные речи на восьми языках: русском, греческом, латинском, немецком, французском, татарском, чувашском, мордовском. ...Эти диспуты, повторяемые каждый год, сделались известны повсюду».

Дамаскин поддерживал неизменно связь с Новиковым, публикуя свои статьи в С.-Петербурге и Москве.

---

[1] Макарий. История нижегородской иерархии. СПб., 1857, стр. 172.

После нескольких лет пребывания в Н. Новгороде епископ, неполадивший с церковным начальством, вынужден был просить об отставке.

Любопытно объясняет Макарий отставку Дамаскина: «По различным неприятным слухам, доходившим до начальства и самой императрицы, Дамаскин вознамерился оставить управление епархиею, жить на покое и заниматься учеными трудами. Писал он о своем намерении и митрополиту Гавриилу. Но мудрый архипастырь внушал ему оставить все германские бредни, толпившиеся в его голове... Наконец, ездил и сам в Петербург, но несчастная поездка его была ближайшим поводом к увольнению его...»[1]

Ученый умер в возрасте 57 лет — 18 декабря 1795 года и погребен в Москве.

В фондах горьковской библиотеки им. В. И. Ленина хранятся печатные и рукописные работы Дамаскина. В фондах Государственного архива Горьковской области оберегается хорошо сохранившийся в рукописи двухтомный словарь Дамаскина, ждущий своего исследователя.

Как представляется мне, труд и наследие крупного русского ученого-лингвиста, историка и этнографа, издателя и пропагандиста сочинений М. В. Ломоносова и других русских авторов XVIII столетия заслуживает признания в памяти его соотечественников.

В нашем распоряжении оказались наряду со «Словарем» Дамаскина печатные издания его проповедей и некоторые рукописные записи[2], опись (1794)... вещам, при сдаче их епископом Да-

---

[1] Макарий. История Нижегородской иерархии. СПб., 1857, стр. 179.

[2] Нами просмотрены следующие материалы:

Дамаскин. Слово о любви к отечеству, М., 1776.

Дамаскин. Слово о средствах утешения в прискорбной жизни. М., 1776.

Дамаскин. Проповеди, говоренные с 1775 по 1782. М., 1783.

Дамаскин. Слово похвальное... 1787, июля 28 дня.

Дамаскин. Слово о великодушии... 1791, апреля 21 дня.

Дамаскин. Словарь языков разных народов в Нижегородской епархии обитающих: россиян, татар, чувашей, мордвы и черемис (рукопись) находится ныне в фондах Государственного архива Горьковской области (ГАГО).

О нем:

Словарь исторический о бывших в России писателях Духовного чина Греко-российской церкви. СПб. 1818.

Нижегородские Губернские ведомости, часть неоф. 1849, № 6—7—9. «Дамаскин (Руднев) епископ Нижегородский».

Макарий, архимандрит. История нижегородской иерархии. СПб., 1857.

Сухомлинов М. И. История Российской Академии. СПб., 1874, ч. 1.

Можаровский Аполлон. Рукописный пятиязычный словарь в Нижнегородской семинарской библиотеке и его происхождение (ж. «Русская старина» 1878, стр. 705—708).

Обзор русской духовной литературы 1862—1863. Соч. Филарета (Гумилевского) архиепископа Черниговского. СПб., 1884. (См. продолж. на стр. 225).

маскиным (перед отбытием из Н. Новгорода), каталоги книг библиотеки Нижегородской духовной семинарии, рукописи переводов с французского, немецкого и английского языков (XVIII в.) неизвестных авторов и др. документы. В фондах Нижегородской семинарской библиотеки обнаружены записи о наличии редких книг отнюдь не церковного содержания: в разряде «неблагонадежных сочинений» занесены: Лесаж. «Повесть о хромоногом бесе». СПб., 1763; Ж. Ж. Руссо. «Новая Елоиза или письма двух любовников». М., 1769; «Слово похвальное Вольтеру». СПб., 1783; «Вольтера полное собрание сочинений». М., 1802.

Помимо «неблагонадежных сочинений» в списке книг мы находим Фенелона «Доказательство о бытии бога» (1778).

Эразм Роттердамский. «Молодым детям наука как должно себя вести и обходиться с другими» (1788).

«Езоповы басни» (1760), «Мармонтель», «Нравоучительные сказки» (1764); Леклерк, «Товия» поэма (1788). Попе. «Опыт о человеке» (1851); «Похождения Жильбласа де Сантилианы»; (1754) Апалледар. «О богах» (1725) и многое другое.

Среди книг семинарии сочинения Ломоносова, Сумарокова, Буало, Овидия, Плутарха, рисунки и чертежи механика Кулибина (рукопись), Одиссея (1788), книги на иностранных языках и сочинения Дамаскина. В фондах библиотеки имени В. И. Ленина хранятся и собрания сочинений Шекспира в переводе с французского. Эти книги могли поступить сюда и из других собраний. Но одно несомненно, что приобрести большое количество томов Шекспира мог только человек богатый и имеющий образование. Ни одна из этих книг не сохранила имени владельца или его записи. Лишь на одном из томов имеется указание на то, что книга приобретена в С.-Петербурге, в книжной лавке на Невском.

Возникает предположение: не мог ли Дамаскин, ученый и епископ, получивший разностороннее и гражданское образование, быть переводчиком первого отдельного издания «Ричарда III» в России? За это говорит и анонимное издание книги. Тщательный стилистический и лексический анализ работ и трудов Дамаскина в сравнении с лексикой перевода делает это предположение, на наш взгляд, возможным и правдоподобным. И у переводчика, и у Дамаскина мы находим, например, те же стилистические обороты: «во глубине Окиана» («Слово похвальное на всерадостное торжество...» 28 июня 1787, стр. 4), «Венцы славы»,

---

Горожанский Я. Дамаскин, Семенов-Руднев, епископ нижегородский: (1737—1795) в «Трудах Киевской духовной академии». 1893, № 11, 1894, № 1-7.

Колосов Н. А. Дамаскин Семенов-Руднев, епископ Нижегородский. М., 1895.

Можаровский А. Монумент в вечные роды (Нижегородск. ведомости, 1896, № 2—7).

Евгений. Словарь духовных писателей, I, 106—110.

Смирнов. История Московской Академии.

(там же, стр. 12) — у переводчика — «венцы победоносные», «неповинно пролитая кровь» 1, 7, у Дамаскина—«Слово о великодушии», 1791, стр. 7, «щастливые успехи» (там же, стр. 4) и «есть ли не все» (там же, стр. 4) — у переводчика: «есть ли мои догадки».

Неоднократно Дамаскин использует в своих поучениях слова: **преславный, брань, бранный, океан жизни.** Характерно что пятиязычный «Словарь» Дамаскина содержит в подавляющем большинстве случаев те же слова, что имеются в переводе. Приведу для примера некоторые из них: (в скобках указана страница «Словаря») Могиляки (211), разсыльщики (381), плюновение (307), чудесность (503), смертоубийца (344), велеречивый (72), вопли (88), воздыхание (86), глава (106), сумазбродный (448), блистание (62), порядок (327), литерально (у Дамаскина—литера 199), укоризна (476), поносительный (324), достопамятный (127), устрашенный (483), чело (497), злоречие (156), владычествую (80), неприятель (246), орудие (274), обымут, обымаю (265), бич (60), благоприятствующий (61), служебники (419), толико (459), претыкание (344) и др.

Разумеется, подобная лексика была широко распространена в обиходе русских людей конца XVIII столетия, но совпадение ряда характернейших выржений и слов (могиляки, разсыльщики, плюновение, служебники и др.) может быть не случайным.

Можно ли утверждать на этом основании, что именно Дамаскин был переводчиком «Ричарда III» с французского? Думается, что подобное предположение имеет право быть высказанным. Дальнейшие розыски могут дать ключ к решению данного вопроса.

Характерна оценка нижегородского перевода, данная автором заметки в журнале «Отечественные записки» за 1842 год.

«Девятый выпуск переводимого г. Кетчером Шекспира, заключающий в себе «Ричарда III» заставил нас вспомнить, что есть какой-то старинный русский перевод этой драмы. Просмотрев его, мы увидели, что это по многим отношениям любопытная вещь, которая возбуждает в читателе чувство, похожее на то, с каким взрослый человек, роясь в своих бумагах, находит нечаянно забытые стихи или риторическое упражнение, писанное им во время детства. Переплет, бумага, печать, орфография, язык— все поражает в этом переводе мыслию, как далеко и в такое короткое время ушла Россия вперед даже и в литературном отношении»[1].

О научной деятельности «любослова» Сменова-Руднева писал в статье «Собеседник любителей российского слова» Н. А. Добролюбов, отмечая, что «из самого изложения дела вид-

---

[1] Журнал «Отечественные Записки» 1842 года, том XXIII, Смесь. Журнальные и литературные записки, стр. 98.

но, что автор серьезно занимался исследованиями филологическими»[1].

Деятельность российского ученого-лингвиста, библиографа и переводчика привлекла внимание многих советских ученых.

Н. Д. Кочеткова отмечает: «в 1778 году Дамаскин подготовил и издал собрание сочинений Ломоносова. Это было издание совершенно замечательное для того времени и даже превосходившее многие последующие собрания сочинений»[2].

И. Н. Кобленц, автор недавно опубликованной статьи «Проект составления полного библиографического свода русской книги в конце XVIII ст.» называет Дамаскина «крупнейшим библиографом 70-х годов XVIII столетия наряду с Н. И. Новиковым и Н. Н. Бантыш-Каменским»[3].

И, наконец, в книге «История русской литературы XVIII в.» Библиографический указатель, редактор издания и автор предисловия, чл.-корр. АН СССР П. Н. Берков, отмечая значение и важность подлинно научного отношения к наследию прошлого, пишет в предисловии о недопустимости забвения вклада русских исследователей прошлого:

«Достаточно в качестве примера сослаться на «Письмо о правилах Российского стихосложения Ломоносова» (1739). Рукопись этого произведения не дошла до нас, и оно известно только по публикации епископа Дамаскина (1778), человека очень образованного, прошедшего в Геттингенском университете хорошую текстологическую школу у профессора классической филологии знаменитого Х. Г. Гейне и не менее знаменитых профессоров И. Д. Михаэлиса и И. Х. Гаттерера. Отвергнуть этот документ — значит зачеркнуть важнейшую страницу в истории русского стихосложения, в творческой биографии Ломоносова, в истории русской литературы XVIII века»[4].

---

[1] Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 1, ГИХЛ, М.-Л., 1934, стр. 78.

[2] Н. Д. Кочеткова. «Любослов» — сотрудник «Собеседника любителей российского слова». В кн.: «XVIII век», сб. 5, М.-Л., 1962. Институт русской литературы, стр. 425.

[3] См. Археографический ежегодник за 1962, М., 1963. Кобленц И. Н. Дамаскин Семенов-Руднев и «Вольное Российское собрание» как инициаторы проекта (1775).

[4] История русской литературы XVIII века. Библиографический указатель; составили В. П. Степанов и Ю. В. Стенник, под редакцией, с дополнениями и предисловием члена-корр. АН СССР П. Н. Беркова. «Наука», Л., 1968, стр. 5.

УДК-840

Л. С. ГОРДОН

ПОЭТИКА «КАНДИДА»

Всеми корнями своей эстетики Вольтер уходит в XVII век; это обусловлено и его воспитанием, полученным в школе иезуитов д'Оливе и Турнемина, и впечатлениями кружка Тампля и салона Нинон де Ланкло. Поэтому он пришел в XVIII век как ученик и последователь классицистов, и поэтика времен «короля Солнца» для него является законом[1]. Отсюда для него незыблемо разделение жанров на высокие и низкие, отсюда его протесты против их смешения. В этом источник его борьбы с Шекспиром, — с которым он же знакомил французов в своих «Философских письмах», которому подражал в «Заире» и внедрению которого на французскую сцену он так страстно противился[2]. Из этого же источника вытекает и традиционность его трагедий. Конечно, эту традиционность не следует понимать слишком узко: новое время диктовало свои требования и современникам Воль-

---

[1] Эстетика Вольтера изложена им в «Храме вкуса», «Веке Людовика XIV», «Комментариях к Корнелю», в предисловии к «Генриаде», в ряде посвящений-предисловий к его трагедиям и в письмах. Подробно его эстетика рассмотрена в серии статей E. Faguet. Voltaire. Son éducation littéraire; Voltaire critique; Voltaire. Ses idées sur les genres epique et dramatique, печатавшихся в Revue des cours et conférences. 1900. О драматургии Вольтера, его драматургической реформе и его связи с Шекспиром см. G. Larroumet. Voltaire. L'influence de Shakespare sur son théatre. Revue des cours et conférences. P. 1900; см. также: В. Люблинский — Ранний фрагмент трагедии «Дон Педро» и посвящение трагедии «Олимпия» И. И. Шувалову. «Литературное наследство» № 29/30, М., 1937.

[2] «Вольтер развивает бешеную кампанию (это слово здесь вполне применимо) против Шекспира»—Г. Белинский—Себастьян Мерсье — Сб. «Ранний буржуазный реализм». Л., 1936, стр. 365.

тер кажется новатором драматургии, — хотя бы тем, что пишет трагедии без любовной интриги («Меропа») и даже без женских ролей («Смерть Цезаря»)[1]. Тем не менее, эстетика Буало для сознания Вольтера непреложна, и Вольтер лишь обновляет классицизм, но отнюдь не отменяет его.

Но когда в руках эпигонов классицизма трагедия выродилась в кровавый гиньоль («Атрей» или «Тиест» Кребильона-старшего), когда на помощь грядущему кризису потребовались новые лозунги «в освященном древностью наряде»[2], выступил Вольтер со своей реформой трагедии, возрождая прежде всего ее тематику и возвращая ее к той высокой проблемности, что отличала ее в лучшие годы классицизма. В его руках трагедия вновь превращается в возрожденческое «государственное действо»; высокая проблемность XVII века — проблема долга и государственности—у него переходит в новую просветительскую проблематику: в понятия долга и терпимости.

Но Вольтер, как мы знаем, в юности прошел и школу либертенства, а поздней познакомился с Гоббсом и Локком. Поэтому и декартовское понятие разума, и его понятие о страстях — основа поэтики классицизма — принимает у Вольтера несколько сенсуалистский оттенок. Понятие о страсти, умеряемой разумом, направляющим волю к благу, и в первую очередь о разумно направленной любовной страсти — основа учения Декарта — у Вольтера встречает изрядную долю скептиса. В кружке Нинон де Ланкло утверждениям Декарта о любви возвышающей противоставляли «Максимы» Ларошфуко, по мнению которого страсти господствуют над разумом. Этот скептический взгляд на человечество прочно вошел в сознание Вольтера. Поэтому ему претила модная литература, литература приукрашенных чувств, выспренных страстей и нереальных добродетелей.

Особенно раздражал его «низший жанр»—роман[3] его эпохи. В то время, как «высшие» жанры — трагедия и эпос — обладали

---

[1] Альгаротти писал по поводу «Смерти Цезаря»: «Речь идет о революции французского театра». (Разрядка наша—Л. Г.). См. Voltaire. Oeuvres complètes. T. 2. De l'Imprimerie de la Société Littéraire-Typographique, s. l. Kehl. 1785, p. 336. Между тем «новаторство» это объясняется просто: Вольтер написал трехактную трагедию для школьного спектакля в коллеже Даркур.

[2] К. Маркс. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта. Сочинения, т. 8, стр. 323.

[3] Показателем того, что роман рассматривался Вольтером и его современниками как «низший», второстепенный жанр, может служить хотя бы издательская практика эпохи: так, в прижизненных изданиях собраний сочинений Вольтера его философские романы и сказки помещаются после «Генриады», трагедий, исторических сочинений и т. п. — в издании Крамер (Женева, 1768—1777) они находятся в т. 13. (См.: Библиотека Вольтера. Каталог книг. М.-Л., АН СССР, 1961, № 3462), в издании Грассе (Лозанна, 1770—1774) они идут в тт. 24 и 25. (См., там же, № 3466), а в первом посмертном издании Бомарше и Кондорсе (Кель, 1785) романы отнесены еще дальше — в тт. 56—58.

строгой архитектоникой, установленными канонами, выдержанной формой, роман еще не определился, не нашел своих законов и своей формы. В XVII в. Сорель и Скаррон в попытках создать реалистический роман остановились между жанрами. Характерны в этом отношении два плана «Комического романа» с Дестеном и Этуаль — героическими любовниками — на фламандском фоне ночных горшков и пинков для второстепенных персонажей. Но и Сорель и Скаррон были «задворками» литературы, доминировали же д'Юрфе, Скюдери и Кальпренед, продолжавшие традиции поздне-ренессансной пасторали и героизировавшие травестированных под античность деятелей Фронды. Роман в XVIII в. тоже еще не отлился в форму. Ни Лесаж, атектонически нагромождавший картины и события, ни Мариво, бесконечно морализующий устами своих кокетливых героев и героинь, не могли удовлетворить Вольтера. Его одинаково раздражали и неестественность описываемых чувств и многословность, рыхлость, растянутость этих романов, в особенности романов психологических, детально анализировавших, до тончайших оттенков разбиравших душевные движения своих героев. А таково было большинство романов; этим грешили даже образцы — «Жизнь Марианны» или модный английский роман «Кларисса Гарлоу», их подражатели же не знали меры в «глубинах» анализа.

Вольтер в одном из писем выразил свое отношение к этим романам: «...Это чтение разожгло мою кровь. Жестоко заставлять такого живого человека, как я, читать целых девять томов, в которых ровно ничего не содержится... Да будь все эти люди моими родственниками, моими друзьями, я и то не мог бы заинтересоваться ими!»[1].

Не менее многословен, впрочем, был и авантюрный роман XVIII в., еще не нашедший композиционного стержня. «Хромой бес» Лесажа представляет серию картин, лишенных сюжетного построения; даже в «Жиль Блазе» любой из эпизодов может быть переставлен без ущерба для целого, держащегося лишь единством имени героя. Плутовской роман представляет цепь подъемов и спадов, благодаря чему он может быть оборван раньше, или продолжен до бесконечности. Композиция романов усложнялась нагромождением самых невероятных подробностей, множеством вводных эпизодов, составляющих зачастую целые тома. Даже прекрасная «Манон Леско» — ничто иное, как седьмой том ныне забытых «Мемуаров и приключений почтенного человека, удалившегося от света». При этом как раз Прево особенно отличался, как автор романов á tirroir, у него вводные тома содержат вводные эпизоды, рассказчик какой-то истории, в свою очередь, передает слово рассказчику, и первый из рассказов обрамляет второй, а тот—третий. И так если не до бесконеч-

---

[1] Письмо г-же Дюдеффан, 12 апреля 1760 г.

ности, то все же достаточно, чтобы вывести из себя такого ревнителя строгой формы, как Вольтер.

Поэтому он и дал свое краткое, но отчетливое определение романа: «Продукт слабого разума, с легкостью пишущего о вещах, не достойных быть прочитанными серьезными умами»[1].

И все эти романы, от «Мемуаров г-на д'Артаньяна» Сандра де Куртиля[2] до отличающегося гениальными частностями «Киллеринского настоятеля» того же аббата Прево, строились по одному шаблону. Шаблон этот удачно сформулирован постоянным и достаточно остроумным противником Вольтера, журналистом Фрероном. Но в данном случае сам Вольтер мог бы принять формулировку Фрерона: «...Что имеется во всяком романе? Любовь с препятствиями, жестокие отцы, поссорившиеся родители, опасные соперники, бешеная ревность, похищения, удары шпагой и пистолетные выстрелы, опасные болезни, неожиданные исцеления, двусмысленные обмороки, нечаянные встречи, трогательные узнавания, добродетельные девки и отнюдь не добродетельные жены, престарелые мужья, обманутые своими молодыми половинами, верные слуги, болтливые служанки...»[3].

Этот отрывок в большей его части можно принять за программу «Кандида», где с первой же главы любовь испытывает препятствия и выступает жестокий отец, где несколько позднее мы находим опасных соперников, удары шпагой, нечаянные встречи и даже больше чем чудесные исцеления: весь роман построен на неожиданных воскрешениях. Воскресают убитая Кунигунда, ее дважды убитый брат, повешенный и вскрытый Панглосс, и все это под неунывающей рефрен — «пусть так, но от этих происшествий не умирают».

* * *

Как же создавался роман? По мнению Лансона, вырисовывается следующая картина: избрав объектом нападения философию оптимизма, Вольтер останавливается на его немецком варианте, «...потому что его терминология более удалена от обычной речи и, следовательно, — легче поддается пародированию»[4].

Отсюда — локализация романа: Лейбница надо было высмеять не в завуалированной форме восточной повести, не в традициях «Тысячи и одной ночи» или «Персидских писем» Монтескье

---

[1] Приведено у A. Le Breton. Le Roman au dix-huitième siècle. P. 1898, p. 211.

[2] Из них А. Дюма заимствовал сюжет «Трех мушкетеров», приняв их за подлинные мемуары.

[3] Année littéraire, 1757, № 70. Приведено в кн. Voltaire. Candide ou l'Optimisme. Ed. critique, avec une introduction et un commentaire par André Morize. P. 1957. p. L.

[4] Лансон, таким образом, видит лишь один момент, обусловивший нападки Вольтера на лейбницианство, — момент эстетический.

(тем более, что восточный фольклор был использован Вольтером в «Видении Бабука» и «Задиге», и оружие это уже притупилось), и невозможно было идти за Сирано де Бержераком или Свифтом, уводя героев в неведомые миры (как в «Микромегасе»), — нет, Лейбница надо было бить на его же земле. «...Избрав немецкую и лейбницианскую форму оптимизма, он локализует ее в Германии, в вестфальском замке; он реализует ее в немецком докторе Панглоссе. Чтобы этот доктор имел случай высказаться, ему нужен наставляемый ученик, который выдвигает возражения: отсюда Кандид. Но, чтобы произведение стало романом, нужна любовь: отсюда Кунигунда; любовь с препятствиями: отсюда отец, мать, брат Кунигунды, — благородные родственники, презирающие Кандида»[1].

Пользуясь терминологией Дибелиуса[2], можно сказать, что помимо истинного конструктивного мотива романа — философии, на первое место выступает пародийный ложный конструктивный мотив, мотив любви. Но какова любовь этого романа? Похожа ли она на идеальную любовь Селадона — Астреи, или Артамена и Манданы, ту любовь, о которой писал Декарт, любовь — истину: «...Когда это знание истинно, то есть когда предметы, которые она побуждает нас любить действительно хороши—любовь не сможет быть достаточно возвышенной, и она неизбежно производит радость. Я говорю, что эта любовь — высшее благо, ибо, приобщая нас к истинному добру, она нас постольку и совершенствует»[3].

«Урок экспериментальной физики» и «достаточное основание» доктора Панглосса — вот источники любви Кунигунды и Кандида. Страсть с небес свергается на землю, причем философская терминология призвана играть роль скабрезной детали. В действие против рационализма выступает сенсуализм: прежде чем любовь стала знанием, она была в чувстве — nihil in intellectu, quod non fuerit in sensu — и самое понятие чувства нарочито огрубляется: плотский характер любви подчеркивается еле уловимыми намеками, обыгрыванием аксессуаров, но так, что у читателя не остается сомнений. Характерна в этом отношении первая встреча героев после разлуки: в главе IV-й Кандида вводят в кабинет, где имеется «парчевая кушетка», в главе VIII-й Кандид и Кунигунда оказываются после ужина «на кушетке, о которой шла речь», а в главе IX-й их застает дон Иссахар: «...Как, — говорит он, — сука-галилиянка, господина инквизитора недостаточно, — нужно еще, чтоб я делился с этим мошенником?».

И так во всем. Похищения, из которых героини выходят чи-

---

[1] G. Lanson. L'art de la prose. P. 1911, p. 183.

[2] В. Дибелиус. Морфология романа. Сб. «Проблемы литературной формы». Л., 1928.

[3] «Трактат о страстях», параграф 139. Цит по G. Lanson. Histoire de la littérature française. P. 1927, p. 397.

стыми и невинными (над чем смеялся еще Буало в «Диалоге в духе Лукиана»), оборачиваются серией невольных изнасилований и добровольных измен, от которых добродетель Кунигунды «лишь укрепляется». Герой романа, олицетворение самой доброты, убивает дона Иссахара, инквизитора, брата своей возлюбленной, и эти действия кажутся иллюстрацией известного наблюдения Ларошфуко: «...Мы не знаем и сотой доли того, что наши страсти могут заставить нас делать».

Кандид, по крайней мере, именно так и объясняет свои поступки: «...Когда влюблен, ревнив и выпорот инквизицией, не узнаешь себя».

Так в «Кандиде» пародируется стандартная героика любовного романа. Нагромождая события, гоняя своих героев по свету и сводя их вместе после самых неожиданных приключений, Вольтер использует это не только для развенчивания оптимизма и дискредитации своих личных и общественных врагов, но и для высмеивания, обнажения приемов романа приключений.

Пародийность «Кандида» уже отмечалась: так, Б. Грифцов, указав на примитивность писателей XVII века, избиравших только элементарные мотивы войны, бури, похищений, мнимых смертей и т. п., приходит к выводу, что «Кандид»... «сатира на авантюрный роман, сохранившая свою силу и для новейших его видов»[1].

Чрезвычайно интересно обосновано с философски-эстетической точки зрения наблюдение Н. Я. Берковского: «...Назову «Кандида», где Вольтер создает острейшую сатиру на тип искусства, господствовавший вокруг него. «Кандид» бьет не только по религии, но и по религиозным реликтам, сохранившимся в романе. В целом это пародия на «роман Промысла», каким он дан в «Эфиопике» Гелиодора, в феодальных повествованиях, в новом европейском искусстве, начиная с Сервантеса. «Промысел» оказывает героям Вольтера важные услуги, но они не расположены благодарить его... Вольтер не только изничтожает романтическую концепцию XVIII в., но и эстетический метод его... Вольтеровский «Кандид» в своем роде малый «Дон-Кихот», — как Сервантес направлен против рыцарских романов, так «Кандид» Вольтера направлен против романов XVIII столетия».

По его мнению, наконец, Вольтер — «...один из ближайших предшественников романтической иронии»[2].

Несмотря на внешнюю парадоксальность (ибо — кто кажется дальше от романтиков, чем Вольтер?), это может оказаться верным: известно, как Новалис — самый серафичный из романтиков — ценил Вольтера, и «Кандида» в частности[3].

---

[1] Б. Грифцов. Теория романа. М., 1927, стр. 82.

[2] Н. Берковский. Эволюция и формы раннего реализма на Западе. Сб. «Ранний буржуазный реализм». Л., 1936, стр. 92—96.

[3] См.: Новалис. Фрагменты. Сб. «Литературная теория немецкого романтизма». Л., 1934, стр. 143—144.

Спорную позицию по этой проблеме занимает Жан Сарей. С одной стороны, он пишет: «Можно спросить себя, нет ли здесь явного намерения Вольтера, — пользуясь ироническим подчеркиванием, написать пародию на романы, пользовавшиеся успехом в его время»[1]. С другой стороны, он же отвергает свою гипотезу (представляющуюся вполне оправданной) вопросом: «Зачем было Вольтеру отходить от своей темы, — борьбы против оптимизма, чтобы кинуться в туманную атаку против произведений, которыми он никогда не интересовался и которые он презирал за легкомыслие»[2].

С Сареем нельзя согласиться: конечно, задача пародирования не была основной в «Кандиде». Но антиоптимистическая философская направленность романа не исключает возможности других ударов, тем более, что XVIII в. понимал слово «философия» гораздо шире, чем его понимают теперь[3]. Отсюда—ширина фронта атаки: роман эпохи Вольтера тоже подлежал попутно разгрому в пародии.

Чрезвычайно ценны наблюдения Лансона, отмечающего в романах Вольтера переплетение памфлетных элементов с пародийными: это переплетение особенно ярко проявляется в «Кандиде»: «...При детальном анализе стиля Вольтера следует отдать себе отчет во впечатлении, являющемся результатом многочисленных намеков, — намеков на действительные факты, намеков на признанные формулы: исторические изречения, литературные фразы. Первые из них зажигают молнии лукавства в его прозе; вторые же примешивают оттенок пародии, усложняющий прямое воздействие фразы мгновенным напоминанием о пародируемых образцах»[4].

Элементы пародии находит в «Кандиде» Л. Бельсор: ...«Почти все ситуации и перипетии Вольтер заимствовал из романов любовных или авантюрных... автор «Кандида» издевается столько же над собой, сколько и над другими»[5].

Это мнение недалеко от точки зрения известного американского исследователя Л. Торрей: «...Вольтер играет с нами в завлекательную игру»[6].

В этой игре Вольтер пародирует не только тематику, но и стандартные приемы современного ему романа. Так «Кандид» открывается дерзко пародийной ситуацией: его главный герой, юный и наивный Кандид воспитывается в замке своего благодетеля; он — незаконный сын его сестры, как Том Джонс — герой недавно опубликованного в Англии (1749) и очень популярного

---

[3] J. Sareil. Essai sur Candide. Genève, 1957, p. 77.

[2] Ibid, p. 78.

[3] См. Л. С. Гордон. О некоторых прототипах «Кандида». «Филологические науки», 1970, № 6.

[4] G. Lanson. L'art de la prose, p. 173.

[5] A. Bellesort. Essai sur Voltaire, p. 1927, p. 262—271.

[6] L. Torrey. The Spirit of Voltaire, N.-Y., 1938, p. 158.

во Франции романа Фильдинга; только у Фильдинга происхождение героя узнается в конце, а у Вольтера об этом сообщается в начале романа. И дальше в «Кандиде» пародируются герои, ситуации, литературные штампы эпохи. В роман вводится и такой традиционный прием, как вставная новелла. Рассказ старухи отнюдь не необходим для романа: рассказана же биография более значительного лица, Мартэна, в пяти строках. Но без него роман был бы неполон. Благодаря ему, роман приобрел «канонический» характер, становился похож на любой роман эпохи, от «Манон Леско» до «Истории флибустьера Бошена» Лесажа, где на корабле пиратов пленный офицер Моннвиль рассказывает им свою историю, «чтобы скрасить безделье плавания». Таким образом, Вольтеру не нужно было пародировать далекую «Тысячу и одну ночь» и царя Бедреддина Лоло, где ищет источников «Кандида» П. Тольдо[1], примеры были гораздо ближе. Вольтер сам подчеркнул пародийность приема, указав, что старуха повествует «...потому, что принято на корабле рассказывать истории, чтобы не скучать».

Отметим, кстати, что достаточно пародиен и сам образ старухи: для романа XVII—XVIII веков характерны наджанровые герои и героини, терпящие бедствия и скрывающиеся в безвестности, но всегда, в конце концов, возвышающиеся над «презренной прозой». Дочь принцессы Палестрины и невеста принца Масса-Карара могла по традиции испытывать только героические приключения, — Вольтер же делает ее объектом самых буффонных, хотя и жутких переживаний. И если героиню высокого плана узнавали по памятке от знатных родителей или по родинке, то ее право на уважение строится на неожиданной претензии: «...если бы я показала вам мой зад, вы не говорили бы так».

Другой антитрадиционный образ, опрокидывающий стандартные понятия романа XVII—XVIII веков, это Какамбо. Четверть испанца, сын тукуманского метиса, бывший певчий, псаломщик, матрос, монах, фактор, солдат и наконец — лакей, он сам своей биографией пикаро был предопределен стать жуликом и изменить своему господину. Когда тот отпускает его с бриллиантами на сумму пять—шесть миллионов разыскать Кунигунду и старуху, читатель не верит его возвращению, — как не верит ему и Мартэн. Честность в отношении господ была функцией, привилегией старых родовых слуг — и его честность в отношении Кандида наносит удар тенденции и рутине романа.

В. Шкловский обнаруживает использование традиционного приема во встрече шести королей в Венеции — приема, идущего от «Тысяча и одной ночи» до «литературной корчмы» Серванте-са»[2]. Следует отметить, кстати, что эта встреча королей происхо-

---

[1] P. Toldo. Voltaire conteur et romancier. Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, 1913, № 8.

[2] В. Шкловский. О теории прозы. М., 1928, стр. 83; он же. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1959, стр. 249.

дит во время карнавала: о карнавальной динамике и пестроте в «Кандиде» упоминает и М. Бахтин в своей книге о полифоническом романе Достоевского[1]. Бахтин отмечает этот прием «карнавализации» как стандартный прием «серьезно-смехового» жанра философского романа. Здесь же «прием карнавализации», которым насыщен роман, реализуется в одной главе чрезвычайно конкретным венецианским карнавалом. Мы вправе, очевидно, сделать вывод, что Вольтер — зачинатель этого жанра — сознательно оснащает свой роман всеми традиционными приемами, иронически преобразуя и пародируя их.

* * *

Как же написан «Кандид»? Какова же технология этой пародии? Но прежде чем приступить к рассмотрению этого сугубо «формалистского» вопроса, вспомним, что дело здесь отнюдь не в чистой эстетике, не в заранее выбранных приемах, а в значительной мере в таких внелитературных факторах, как политическая обстановка, полиция и цензура. Из документов эпохи, из переписки Вольтера и его современников видно, что в годы первых публикаций (1759—1761) «Кандид» воспринимался не только как интересный роман, но и как опасная книга: недаром через три дня (!) после ее появления на подпольном книжном рынке Парижа последовало распоряжение Генерального прокурора Франции Генеральному лейтенанту (префекту) полиции об ее изъятии, аресте книгопродавцов и розыске ее таинственного автора, «доктора Ральфа»[2]. Вольтер недаром призывал своих единомышленников писать court et salé, «коротко и солоно»: невинные, с точки зрения абсолютизма и церкви, даже бесцензурные романы могли быть сколько угодно пухлыми и многотомными, — на них смотрели сквозь пальцы, им заранее давалось permission tacite, «молчаливое дозволение». Острый же и опасный, равно нетерпимый в королевской Франции и в республиканской Женеве, всюду гонимый «Кандид» неизбежно должен был стать томиком малого формата: только так можно было пронести и спрятать книгу. Это не в последнюю очередь предопределяло композицию романа, его построение.

В противовес аритмичности романов XVIII века, «Кандид» отличался строжайшей архитектоникой и упорядоченным ритмом своих частей: главы Панглосса открывают и заключают роман, образуя нечто вроде кольцевого обрамления; вся первая половина романа представляет историю разлуки героев, прерванную лишь их неожиданной встречей в Лиссабоне, — и так до Парагвая. Парагваю — стране реального рабства — противо-

---

[1] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, 2-е изд. М., 1963, стр. 179.

[2] G. Lanson. Note sur Candide. Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau Genève, 1905, т. 1.

ставлено Эльдорадо — страна возможного счастья. Отсюда начинается возвращение Кандида к его возлюбленной, задержанное, в свою очередь, изменой Кандида в Париже (неосуществленной, но возможной — в первой редакции романа 1759 г. и реализованной — во второй редакции 1761 года). Даже вводные эпизоды располагаются симметрично, и рассказу старухи в первой части романа отвечает беседа с Пококуранте во второй. Конструкцию романа можно было бы представить графически в виде треугольника из тридцати глав. У подножья располагались бы с обеих сторон главы Панглосса; на подъеме нашли бы место свидание в Лиссабоне и рассказ старухи, а на спуске — измена в Париже и интервью с Пококуранте (обратная последовательность событий); вершину составили бы главы социальной сатиры и социальной утопии.

Если видеть в «Кандиде» конструкцию, по четкости членения приближающуюся к классицистической трагедии или к басне Лафонтена[1], то уместно рассмотреть и способы крепления частей между собой, переходы от главы к главе. В романе обнаруживается три типа переходов. Один — реже всего встречающийся — тип безразличной концовки главы, механически подготовляющий следующую: «Старуха заговорила с ними следующими словами», или «...и комендант так сказал своему дорогому Кандиду».

Эти концовки так безыскусственны и нейтральны с точки зрения стиля, что их можно назвать нулевыми концовками. Но, как только что отмечено, таких концовок в романе очень мало: три из тридцати.

Другой тип — это комическая концовка, замыкающая главу, как законченную новеллу, краткой завершающей pointe, причем обычно здесь и пародируется терминология и философия лейбницианства. Такова концовка 1-й главы «...и все было удручено в самом красивом и самом приятном из возможных замков». Таково и завершение главы XXVIII: «...так как Лейбниц не мог ошибаться, а предустановленная гармония, впрочем, наилучшая вещь в мире».

Ради комической концовки Вольтер готов нарушить течение рассказа: так воспоминания старухи распадаются на две главы, чтобы первую завершить жалобой: ma che sciagura d'essere senza cogl...

Это, очевидно, тоже является иллюстрацией, если не вариантом, лозунга о «наилучшем из возможных» миров.

И, наконец, третий тип — это заинтриговывающая концовка, заставляющая читателя спешно переходить к следующей главе, спрашивая себя — что же дальше? Таково окончание главы II: «...У него уже было немного кожи, и он мог ходить, когда король

[1] См. О. Вальцель. Сущность поэтического произведения. Сб. «Проблемы литературной формы». — Л., 1928, стр. 28.

болгар дал бой королю аваров». Так заинтриговывает своей концовкой (а как же разрешится вопрос?) предпоследняя, XXIX глава: «Ты можешь меня убить снова, — сказал барон, — но ты не женишься на моей сестре, пока я жив».

Последнюю главу романа кончает pointe второго типа, — правда, с положительным значением: «надо все-таки возделывать свой сад». Это и естественно: после нее прибавить ничего нельзя, в этой pointe весь великолепный замысел романа.

Концовка третьего типа — заинтересовывающая, направляющая читателя немедленно к следующей главе[1], придает роману исключительную стремительность. Стремительности действия способствует и максимальная сжатость изложения, и предельная скупость характеристики. Этот короткий роман очень насыщен поступками: в тридцати маленьких главах умещается мгновенный обзор целого мира, исторических событий, катастроф, общественных и личных бедствий, судеб целых государств и отдельных героев. Читатель перебрасывается за героями из Вестфалии в Парагвай, из Эльдорадо в Париж, из Венеции в Константинополь. Мир при этом определяется одной какой-нибудь деталью: при отсутствии глубоких образов их заменяет внешняя, но характерная черта. Такова функция точных аксессуаров: денежных единиц, которыми в различных странах расплачиваются герои — экю, пистоли, фунты стерлингов, мараведисы, пиастры; транспортных средств, которыми они пользуются в своих путешествиях, от андалузских коней до красных баранов[2], таков показ действующих лиц, их манеры держаться, от буэнос-айресского губернатора дона Фернандо д'Ибарраа-и-Фигеора-и-Маскаренес-и-Лампурдос-и-Суза, о котором сказано: «...он говорил с людьми с самым благородным презрением, так высоко задирая нос, так безжалостно повышая голос, принимая такой внушительный тон, выступая такой высокомерной походкой, что у всех, кто приветствовал его, появлялось искушение его отколотить»[3], до маленького перигудэнского аббата, — «...одного из тех торопящихся людей, всегда расторопных, всегда услужливых, бесстыдных, ласкательных, сговорчивых, которые подстерегают ино-

---

[1] По этому типу построены концовки распространенных в XIX—XX вв. романов-фельетонов, печатающихся в газетах: концовка главы держит читателя в напряжении, заставляет нетерпеливо ждать продолжения.

[2] Этот прием характеристики внешними эксессуарами отмечен в кн. G. Lanson. Voltaire. P. 1910, p. 121. Повторено им же в кн.: L'art de la prose, p. 172. См. также Л. Каган. «Философские повести Вольтера», Сб. «Реализм XVIII в. на Западе, М., 1936, стр. 110.

[3] Любопытна лаборатория творчества Вольтера: в «Записках» иезуита Кореаля о его путешествии к истокам Ориноко (Rélation des voyages de François Coréal aux Indes Occidentales... T. 1—3, Amsterdam, 1738. См.: Библиотека Вольтера. Каталог. М.-Л., 1961, стр. 277). Вольтер нашел только составные элементы этого имени и указание на закрученные усы у одного из носителей этих имен. Из этих двух элементов в его сознании рождается законченный комический образ наглеца, упивающегося властью.

странцев на пути, рассказывают им скандальную историю города и любой ценой предлагают им удовольствия».

Эти маленькие шедевры портретного искусства кажутся сошедшими со страниц «Характеров» Лабрюйера, и в них, как и в манере называть героя по одному свойству характера (Candide), а позднее Ingénu), как и в том, что педант Панглосс — только педант (как мольеровский «Скупой» — только скупой), видно наследство чистой картезианской эстетики.

Стремительность действия создавалась и игрой словарем, в первую очередь глаголами, которых в романе, в любой его главе, оказывается больше, чем всяких других частей речи. Так, в 1-й главе мы находим фразу: «...их уста встретились, их глаза воспламенились, их колени задрожали, их руки заблудились».

Этот тип предложений господствует до конца романа, где мы встречаем: «...они быстро проели свои три тысячи пиастров, расстались, встретились вновь, поссорились, были заключены в тюрьму, бежали, и наконец брат Жирофле стал турком».

Там же, где Вольтер хочет еще ускорить темп событий, он переходит от формы прошедшего времени к настоящему, — к praesens historicum... «...он хватается за шпагу, хотя и был самого кроткого нрава, и укладывает вам еврея мертвым на полу, у ног прекрасной Кунигунды».

Характерно здесь пользование разговорной формой vous étend — местоимение «вам» повышает остроту читательского восприятия, читатель втягивается в водоворот событий.

Говоря о языке Вольтера-прозаика, Лансон[1] отмечает его изумительное языковое чутье, его чувство ритма в прозе, его звуковую чуткость. Лансон показывает это на многих примерах, не рассматривая «Кандида» в частности, — но при желании он мог бы и в нем найти немало аналогичных явлений. Достаточно вспомнить характеристику Кунигунды, которой почти открывается роман — haute en couleur, fraiche, grasse, appetissante — «румяна, свежа, жирна и аппетитна». Фраза скандируется, как танцевальный ритм какого-нибудь менуэта Люлли или Рамо: полный такт на 4 четверти — 2 четверти — 2 четверти — 4 четверти (и 1 восьмая, если считать é muet). Так, в последней главе Панглосс начинает перечислять, — вернее «сыпать» — ряд имен; а так как большая их часть очень мало говорила читателю (ибо мало кто в XVIII веке знал библейских царей Иехониаса, или Надаба и Эла), самый перечень тридцати восьми имен превращается в чистую игру звуками, в заумь, мотивированную лишь педантизмом Панглосса. Этот бессмысленный перечень, эти сыпающиеся звуки прерываются репликой Кандида: «...Я знаю также, что нужно обрабатывать наш сад».

Самая глубокая мысль романа, высказанная с максимальной простотой, прерывает напыщенную бессмыслицу и на ее фоне

[1] G. Lanson. L'art de la prose, p. 156—157.

бесконечно выигрывает в яркости: точно новая мелодия на фоне затянувшейся барабанной дроби.

Возможности французской морфологии и синтаксиса[1] используются Вольтером совершенно сознательно: Вольтер играет ими, создавая неологизмы, сопоставляя противоположности, чтобы дать комический эффект. Так, Кунигунда спрашивает Кандида: «Что случилось с вами после невинного поцелуя, который вы мне дали, и после пинков, которые вы получили?». В подлиннике это выражено глагольной формой passé simple; le baiser innocent que vous me donnates et les coups de pied que vous reçutes. Но дело в том, что passê simple почти никогда в разговорной речи не употребляется. Вследствие этого вопрос Кунигунды приобретает балаганно-торжественное звучание. Так, Кандид отпущен в Лиссабоне preché, fessé, absous et benis[2] — четыре причастия, staccato падающих друг за другом, дают отчетливую характеристику физического и морального состояния героя. Сопоставление на равных началах порки, проповеди, отпущения грехов и благословения дает дополнительный антирелигиозный эффект. Тою же игрой синтаксиса создается и характеристика Панглосса, — его главный аргумент, основанный на формуле monsieur de Leibnitz ne pouvant avoir tort — формуле, носящей в синтаксисе название «абсолютной конструкции» (деепричастие с самостоятельным подлежащим) и особенно подчеркивающей самодовольную тупость ученого. Пользуясь снова терминологией В. Дибелиуса[3], и лишь уточняя ее, отметим, что эта формула является лейтмотивом, иллюстративным лейтмотивом педанта. Такими же иллюстративными лейтмотивами являются и излюбленный довод старухи, или возгласы орельонов, которые в пленном иезуите видят не человека (хотя бы и врага), а некую съедобную массу. Поэтому они кричат mangeons du jésuite, mangeons du jésuite: вместо неопределенного артикля un или определенного артикля le Вольтер использует так наз. «партитивный» артикль du, применяемый, когда говорят о массе, чаще всего съедобной — du pain, du vin. Эту стилистическую особенность понял переводчик XVIII в. Семен Башилов, у которого орельоны кричат: «Закусим иезуитины!»[4]. «Иезуитины», как «буженины» или «телятины». К сожалению, в переводах XX в. это чутье стиля оказалось утраченным.

Синтаксис «Кандида», вообще говоря, отличается любопытной особенностью: большинство предложений в нем линейно.

---

[1] Зачастую абсолютно непередаваемые на русском языке.

[2] На эти слова уже обращала внимание Л. Каган; к ее наблюдению следует добавить, что все здесь выражено восемью слогами, — что во всяком переводе полностью пропадает. В крайнем случае это можно перевести так: «получив проповедь, порку, отпущение и благословение».

[3] В. Дибелиус. Лейтмотивы у Диккенса. Сб. «Проблемы литературной формы». Л., 1928, стр. 135—147.

[4] (Вольтер). Кандид или оптимисм, то есть наилучший свет. Переведен с французского. СПб., 1769, стр. 78.

Господствующий тип построения представляют простые предложения; после них идут предложения, построенные по типу сочинения. Как только мы попадаем в область подчиненных предложений, Вольтер начинает нас мистифицировать: любое его «ибо», «тем самым», даже «потому что» является тем ключом, каким он пускает в свой роман иронию. Достаточно остановиться на 1-й главе, чтобы увидеть это: «...эта особа никогда не хотела выйти замуж, потому что он мог доказать только семьдесят одно поколение предков» (разрядка моя — Л. Г.). Дальше: «...вещи не могут быть иными; ибо все, будучи предназначено к концу, необходимо предназначено к лучшему концу». Еще ниже: «...Так как мадемуазель Кунигунда имела большую склонность к науке, она наблюдала, затаив дыхание, за повторными опытами, свидетельницей которых она оказалась».

Если условно считать простые и сочиненные предложения предложениями линейного типа, то подчинение дает уже некоторую глубину. И можно подумать, что Вольтер боится этой глубины, не верит ей, сам подозревает в ней источник обмана. Но, обращаясь к французской литературе XVIII в., мы находим это явление у многих, — Вольтер только дает тон. Как отмечает Лансон, «...между фразой XVII века и фразой XVIII века есть такой же контраст, какой... мы отмечаем между обществами обоих столетий. Нет больше цветистой фразы, фразы с длинным хвостом. Нет пышности. Нет важности. Короткая, сухая, нервная, отрывистая, прыгающая фраза, которая, кажется, хочет обращаться только к разуму. Какой путь пройден от фразы Вуатюра, фразы Паскаля и фразы Боссюэ!»[1]. Лансон мог бы пойти дальше и вспомнить фразу Рабле: вот у кого синтаксис построен на большом дыхании!

Аналогичное явление мы наблюдаем не только во Франции; оно свойственно и Англии. На смену буйному, как лес, многоярусному, мощному синтаксису Шекспира и Мильтона приходит скупой, конторски-деловитый синтаксис Дефо и Свифта. И дело здесь нельзя свести к одной литературной моде: язык создается не только литературами, но всем обществом в целом, язык общества — общественное сознание этого общества. И думается, что объяснение этому нужно искать в господствующем мировоззрении эпохи. Вспомним мысль К. Маркса: «...Материализм у Бэкона, его первого творца, таит в себе, еще в наивной форме, зародыши всестороннего развития. Материя, окруженная поэтически-чувственным ореолом, приветливо улыбается цельному человеку».

Не отсюда ли сила виденья мира у возрожденцев, яркость красок художников, неуемный синтаксис писателей той поры? Позднее же — «...чувственность теряет свой аромат и превращается в абстрактную чувственность геометра: «...Он (материа-

---

[1] G. Lanson. L'art de la prose, p. 140.

лизм — Л. Г. выступает, как абстрактное существо, но зато он с беспощадной последовательностью развивает все выводы рассудка»[1].

Именно в синтаксисе Франции той эпохи мы находим линейную сухость, «абстрактную чувственность геометра». Механический материализм, владевший умами просветителей (и деист Вольтер не так далек от него) определил литературный стиль эпохи. Это особенно ясно видно из таких, например, публикаций, как составленный Г. Лансоном сборник писем XVIII века[2]. Пройдет еще несколько лет, и синтаксис снова оживет у просветителей, приближающихся к диалектическому видению мира: Дидро и Руссо. А пока — он служит Вольтеру для направления читателя на ложный след, для создания видимости логического построения, как пародийный прием.

Другой пародийный прием Вольтера в «Кандиде», это неожиданное сопоставление планов — плоского и возвышенного, «низкой материи» с «высоким штилем». Такова характеристика баронессы Тундертен-Тронк, «весившей около трехсот пятидесяти фунтов и тем возбуждавшей очень высокое уважение к себе», такова и конкретизация, нарочитая материализация утонченных душевных переживаний: «Как ты хочешь, — говорил Кандид, — чтобы я ел ветчину, когда я убил сына господина барона».

Л. Каган в своей неоднократно упоминаемой здесь статье отметила роль иронии в «Кандиде»; но она не обратила внимания на одну особенность этой иронии; Вольтер строит ее на остранении объекта, показывая мир глазами своего наивного героя так, точно эти нелепости мира, его социального устройства замечены автором впервые. Такова беседа Кандида с негром о цене, какой достается сахар в Европе (одно из первых в мировой литературе выступлений против колониального рабства), такова сцена расстрела адмирала Бинга: «толпа народа покрывала берег и внимательно рассматривала довольно толстого человека, который стоял на коленях с завязанными глазами на палубе одного из кораблей флота; четыре солдата, поставленные против этого человека, выстрелили ему каждый по три пули в череп самым мирным образом в мире».

Совсем изумительны по сдержанной иронии объяснения этого расстрела: «...в этой стране полезно время от времени убивать одного адмирала, чтобы подбодрить других».

Встречается в романе и обратный этому пародийный прием: сочетание «высокой материи» с принижающей лексикой, — прием бурлеска: «...Увы! — сказал Кандид, — и я познал любовь, эту повелительницу сердец, самую душу нашей души. От нее я имел лишь один поцелуй и двадцать пинков в задницу».

---

[1] К. Маркс. Святое семейство. Сочинения, т. 3, стр. 153.

[2] Choix de lettres du XVIII-e siècle. publ... par G. Lanson. P. 1906.

Сочетанием всех этих приемов характеристики, стремительности фразы, игры синтаксисом, противопоставлениями, приемов всегда неожиданных, свежих и острых, и создается тот индивидуальный, неповторимый стиль Вольтера, о котором говорилось выше. В этом утонченном мастерстве владения послушным словом-орудием Вольтер создает себя, как писатель новой школы, не похожий ни на кого из своих предшественников и ни на одного из современников. Именно поэтому «Кандид» стал для него, как видно из признаний переписки, самым любимым его детищем; и поэтому читатели XVIII века безошибочно узнали манеру Вольтера в «Кандиде», несмотря на псевдоним доктора Ральфа, за которым он спрятался: так писать мог только Вольтер.

УДК-820(73)

Т. НЕФЕДОВА

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТНЫХ СИТУАЦИЙ В НОВЕЛЛАХ ЭДГАРА ПО

С именем Эдгара По связан важный момент в развитии мировой литературы — художественное освоение внутреннего человека средствами фантастического гротеска и психологического эксперимента.

Почву ему в значительной степени готовят Л. Стерн, немецкие романтики конца XVIII — начала XIX века и Э. Т. А. Гофман.

Поставив своей задачей открыть «в человеке человеческое» (Гёте), увидеть душу во всей наготе, Стерн напяливает на себя дурацкий колпак с побрякушками, чтобы глазами клоуна взглянуть на мир и человека и подвергнуть смеховой ревизии все истины о нем, сложившиеся в век Просвещения[1].

Не норма поведения и психики, а отклонения от нее становятся объектом художественного наблюдения Стерна, не отстоявшийся психический момент, а повороты (переход в другие состояния) интересуют писателя: в них открывается сложность и незавершимость человека.

Добро и зло, щедрость и скупость, милосердие и жестокость сошлись в Йорике, и в капризности их переливов — намек писателя на бездны человеческого духа.

Но Стерн не заглядывает в эти бездны. Принцип сюжетостроения — бытовая случайность (смерть осла, эпизод встречи с нищим монахом) — вполне устраивает его как художника-сентименталиста. Обнажив добро и зло, Стерн примиряет их между

---

[1] См. статью И. Верцмана «Лоренс Стерн», в кн. «Из истории английского романтизма», изд. АН СССР, 1941.

собой и ищет гармоническое начало в подавляющей страсти человека (например, в Йорике стремление быть абсолютно искренним с самим собой).

Значение категории исключительного в познании внутреннего человека впервые осознано немецкими романтиками. Они взрывают бытовую оболочку человека и высвобождают глубинные пласты, дремлющие в нем подспудно.

Исключительное, в котором оказывается герой, становится средством испытания духа человека и принципом сюжетостроения; в соответствии с этим происходят смысловые и структурные смещения в художественном гротеске.

Немецкими романтиками начато художественно-психологическое экспериментирование — конструирование необычных позиций, с которых по-новому просматривался мир и человек[1].

Таковы новеллы Клейста. Он испытывает человека грандиозными катастрофами («Землетрясение в Чили»), чумой («Поединок»), трагической ошибкой («Обручение на Сан-Доминго»).

Исключительное у Клейста на грани вероятного. У других же немецких романтиков оно смыкается с фантастическим. Ведьмы, ожившие мертвецы, глиняные двойники, просяные человечки, волшебные бокалы и напитки, таинственные мечи, предсказывающие судьбу, вырывают героев Арнима, Тика, Брентано из повседневности. Мир ночной, изобилующий злою силой и соблазнами, вызывает «безумные мечты» и непонятные желания у героев Тика, и окружающее в их глазах принимает искаженные черты. Безумие и смерть, которыми кончают они, — следствие невозможности приобщиться ни к тому, ни к другому миру. Мостки, на которых остаются эти странники, держат их психику в постоянной открытости в ту и другую сторону (мир реальный и потусторонний), в незавершимости, ранимости, неготовности.

Психические моменты поставлены между собой в отношения несовместимости, и как следствие этого — почти полный разрыв личности. Каждая глава в «Любовных чарах» представляется повествованием о новом лице — настолько резко трансформируется характер и состояние главного героя повести—Эмиля[2].

Гротеск Клейста воспринимается тоже как двуаспектность изображения мира и человека; полярные моменты его — телесное и духовное начала — даны как противостояния, уничтожающие друг друга.

Продолжая традиции «готического» романа XVIII века, немецкий романтизм поставил фантастику и гротеск на службу познания человека. Эффект напугать (исключительное ради исключительного), объявляемый конечным художественным смыслом

---

[1] Линия психологического экспериментирования начинается в античной литературе с «Истории» Фукидида. Чума в Афинах, описанная им, «проявляет» различные типы характера и поведения людей.

[2] См. об этом вступительную статью Н. Берковского в кн. «Немецкая романтическая повесть», Academia, 1935.

Уолполом и А. Радклиф, стоит у немецких романтиков на пути к познанию и переосмысливается в формулу — напугать, чтобы познать. Здание ужаса, воздвигнутое немецкими романтиками, имеет уже трещины, в которые просачиваются лучи смеха и подтачивают его. Этого не было в «черном» романе. Смех не в комическом эффекте отдельных ситуаций и характеров, а в отношении ко всему изображаемому как к относительному, то есть многозначному и незавершенному. Рожденный из сознания синтетичности, космичности образа и невозможности приблизиться к нему в процессе познания, этот смех останавливается на отрицании—романтическая ирония. Она подтачивает благоговение перед страшным (как и всякую однозначную оценку) и заставляет пытливо остановиться перед ним (но не бежать от него, как в «Замке Отранто» Уолпола) и перед тайной, скрывающейся за этим страшным.

Романтическая ирония начала разрушение классического цельного образа внутреннего человека («странные» люди Тика, Брентано, Клейста, Вакенродера), но не сбросила с него патетическую одежду. Новый сюжетный принцип — исключительность — пробивается еще как тенденция через традиции старых фабульных связей: материал исключительного ищется немецкими романтиками в отдаленном прошлом (предания и легенды) или застывшем настоящем. Очень характерно, что Клейст, взяв исходным моментом бытовой анекдот, возвеличивает его, как замечает Н. Берковский[1], до уровня патетического, отодвигая таким образом на значительную дистанцию изображаемую современность. Сознание невозможности охватить человека внешними отношениями заставляет Тика, Арнима и других рвать фабульные нити и переносить смысловой акцент на зияющие провалы их (незаполненный пробел в сознании героев Тика). Однако в целом психологическая проза немецких романтиков остается в рамках старой повествовательной повести, отягощенной биографическими, бытовыми и историческими связями.

Почти в полной, зиждительной, силе возрожден карнавальный смех в творчестве Гофмана. Он ослабляет трагическую и эпическую дистанцию и вносит существенные изменения в сюжет и структуру художественного образа.

Гофман деформирует почти все реальные отношения, сплющивает почти все эмпирические тела и разыгрывает сущность современной ему действительности в формах и действиях народных зрелищных праздников[2]. Воскресает площадь и веселящийся народ, и чучело в дурацком колпаке, его увенчивают лентами славы, «поклоняются» ему, срывают одежду с шутовского короля, затем бьют прямо на площади, бьют, чтобы возродить обнов-

---

[1] Н. Берковский. Немецкая романтическая повесть, Academia, 1935.

[2] О традициях народно-смеховой культуры и жанрах карнавализованной литературы см. кн. М. Бахтина: «Проблемы поэтики Достоевского». М., 1963. Его же: «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», М., 1965.

ленным (смешное страшилище) — такова его сказка «Крошка Цахес». Стремительное наращивание славы на пустом месте (инерция прославления человека) снято здесь в своей тупой, алогической сущности с действительности. В этой бездушной имитации обнажается парадокс, полный алогизм видимого порядка вещей, изнанка «здравого» человеческого рассудка: толпа, аплодирующая своему кумиру, «напоминает большой сумасшедший дом», а ее «состояние похоже на массовый психоз»[1]. Смех очищает здесь интеллект от страха перед идолом, созданным из хлама застывающих оценок, фамильяризует все изображаемое и оказывает определяющее влияние на организацию сюжетных ситуаций.

Гофман усиливает категорию эксцентричности. В скандалы и потасовки включились идеальные герои (этого не было у романтиков-предшественников). На мгновение смешались бытовое и духовное, высокое и низкое, сброшена патетическая одежда ужасного; внутренний человек открылся читателю обнаженным и смешным (умный дурак). Таковы Глюк, Крейслер, Ансельм.

Но Гофман — романтик. В задачу его не входило изгнть вовсе патетическое. Его герой бережет свой идеал от грубого вторжения толпы и выдерживает дурацкий колпак на себе только миг.

Пройдет немного времени, и в литературе назреет необходимость продлить этот миг «отрезвления» с тем, чтобы подвергнуть его бесстрастному анализу (дать в замедленной съемке), в процессе которого перевернется модель героя (на деле не герой) и взлет его обратится в падение, а назойливо-будничное предстанет как постоянный признак высокого и идеального. Художественный объектив будет перемещаться от «гения» к «человеку подполья» (герои Достоевского), а сама категория исключительного будет значительно переосмыслена (текущая действительность представит «фантастический» материал в распоряжение писателя).

В начале этого пути стоит Эдгар По. Сфера исключительного у Эдгара По расширяется.

Амплитуда готического ужаса, развитого немецкими романтиками (грандиозные крушения замков, воскресение из мертвых, явления призрака, таинственные убийства) сохраняется у него и даже увеличивается. Ужасному возвращаются права эстетической реальности, утраченные в какой-то степени ко времени Анны Радклиф. Его призраки — действительные призраки, а не переодетые люди, как это оказывается у А. Радклиф, и традиция объяснять ужас законами разумной действительности (герой проснулся, очнулся, выздоровел, отрезвел) сходит в большинстве его новелл на нет. Фантастическое у Эдгара По подчинено своим

[1] И. В. Миримский. Гофман и его сказка «Крошка Цахес», в кн. «Э.Т.А. Гофман. Крошка Цахес по прозванию Циннобер». М., 1956, стр. 14.

(здесь и далее разрядка наша — Т. Н.) законам, а математические выкладки, логические доводы и «реалистические» детали укрепляют лишь веру в его жизнеспособность. Достаточно привести в пример несколько строчек из сцены появления двойника перед глазами возбужденного вином и картами Вильяма Вильсона, чтобы убедиться в этом.

«В манере незнакомца, в том, как он грозил мне дрожащим пальцем, держа его перед светом, было нечто, исполнившее меня невыразимым изумлением; но не это с такой силой потрясло меня. Нет, меня потряс зловещий характер этого торжественного предостережения, сделанного **неповторимым, тихим, шипящим** голосом»[1]...

В умении нагнетать ужасное ему уступает и Гофман: волшебный мир сказок в какой-то степени нейтрализует фантастическое (страх перед ним) и даже низводит его до степени инфантильного (Кот Мурр, человек-морковка, щелкунчик, крошка Цахес)[2]. Если у Эдгара По ужасное иногда и теряет свою силу, то скорее всего — от избытка технической изобретательности карнавальных снижений (чёрт из винной бочки и бутылок в «Ангеле необычайного»), в большинстве же новелл оно обнаруживает свою мощь («Падение дома Ашер», «Лигейя», «Морелла», «Береника», «Маска Красной Смерти», «Тень», «Черный кот»).

Болезни и психические аномалии, знакомые героям Тика и Гофмана, принимают у Эдгара По безысходный характер, и стремление отказаться или освободиться от них приводит его героев к еще более глубокому погружению в это необычное состояние и к полному разрушению личности («Береника», «Черный кот», «Сердце-обличитель», «Демон извращенности»).

Эдгару По (как и его предшественникам — романтикам и Гофману) нужно страшное, необычное для того, чтобы ввести человека в состояние ужаса, вырвать его из бытовой цельности и заставить его содрогнуться от соприкосновения с миром вечности, с «верховностью новизны» его.

Писатель определяет это как состояние «в те именно точки времени, когда грани бодрственного мира сливаются с гранями мира снов». Это состояние существует, по его мнению, лишь в течение неопределимой точки времени, а для безусловной мысли требуется длительность времени. «Не то, что я могу **продолжить** это состояние, — пишет Эдгар По — не то, что я могу точку сделать более чем точкой, но я могу отпрянуть от этой точки в бодрствование и таким образом перенести самую точку в область Памяти, перенести ее впечатления или, точнее, ее воспо-

---

[1] Эдгар Аллан По. Полное собрание рассказов. М., 1970, стр. 209.

[2] См. об этом статью Г. Д. Гачева «Развитие образного сознания в литературе», в кн. «Теория литературы», М., 1962.

минания в то состояние, где (хотя все еще на очень короткий период времени) я могу **обозреть ее оком анализа...»**[1].

Ясно, что последнее слово у Эдгара По за интеллектом и конечный художественный смысл страшного — познать.

Смех прокладывает путь к этому познанию, он просвечивает у Эдгара По исключительные ситуации и делает ужасное парадоксальным, не мыслимым уже ни с точки зрения здравого рассудка современного человека, ни с точки зрения патриархального мышления, представляющего мир в сказочных образах.

Воскресают и переосмысливаются ситуации из древних жанров народно-смеховой культуры (сократические диалоги и мениппея), нелепость которых не только не объяснялась какими-либо рассудочными основаниями, а даже подчеркивалась и выпирала как нелепость. У Лукиана, например, мы читаем: «Правдиво только то, что все излагаемое мною — вымысел... Итак, я буду писать о том, чего не видел, не испытывал и ни от кого не слышал, к тому же о том, чего не только на деле нет, но и быть не может. Вследствие этого не следует верить ни одному из описанных ниже приключений»[2].

Нелепость останется характерным сюжетным признаком карнавализованной литературы и в последующие века, особенно в период Возрождения, только подчеркивание ее примет иной характер.

Так, обращение Рабле к читателям, не верящим в рассказанные им чудеса, доходит до брани, но в этой брани слышится и хвала сомневающимся.

Почти то же наблюдаем и у Эдгара По. Он кружит голову читателю верой — сомнением, и в этом кружении выступает своеобразное подчеркивание нелепости.

В его новеллах мы находим дальнейшее развитие ситуаций и мотивов Тика («Волшебные чары» — «Падение Дома Ашеров» и «Маска Красной Смерти»), Гофмана («Дож и догаресса» — «Падение дома Ашеров»; «Двойник», «Элексиры дьявола» — «Вильям Вильсон»; «Крошка Цахес» — «Знаменитость»), Джона Вильсона («Город Чумы» — «Король Чума», «Тень»), Клейста, Арнима и других, но по степени невероятности Эдгар По оставляет далеко позади своих предшественников, и сюжетные ситуации заставляют вспомнить о более древних традициях.

По случаю торжества царь Антиох Эпифан («Четыре зверя в одном») напяливает на себя шкуру жирафы и испытывает злоключения, напоминающие метаморфозы человеко-осла Апулея («Метаморфозы»); ему грозит быть съеденным пришедшими в ярость животными города, проворство ног спасает человека-жирафу от гибели. Венок победителю в беге заставляет напомнить о венке из роз, возвратившем жизнь человеку у Апулея.

---

[1] «Marginalia», в кн. «Собрание сочинений Эдгара По», пер. К. Бальмонта. М., 1913, т. 2, стр. 262.

[2] Лукиан. Сочинения, т. 1, М., 1915, стр. 290.

На воздушном шаре, смастеренном из старых газет и шляпы, совершается полет на Луну и обратно («Ганс Пфааль») — оживают совершенно невероятные «Правдивые истории» Лукиана.

Делец организует свой бизнес на кошачьих хвостах и ухитряется собирать с одних и тех же кошек по три урожая в год («Делец»).

Характерное для мениппеи (и литературы Возрождения) разъятие на части: человек сбрасывает на глазах волосы, кожу, красоту, мудрость; имеет вставные глаза, уши из листьев платана, приставные половые органы; одна половина его в царстве мертвых, а другая еще пророчествует на земле[1] — снова появляется в новеллах Эдгара По: «Без дыхания», «Не закладывай чёрту головы», «Трагическое положение», «Человек, которго изрубили на куски».

Разъятый на части человек продолжает жить и отдается самым любопытным наблюдениям своей и чужой психики с этой необычной позиции. Так, для героини «Трагического положения» потеря головы — удобный случай для анализа своих ощущений «Должна откровенно признаться, что теперь мои ощущения приняли чрезвычайно странный — нет, более того, таинственный и непонятный характер. Мое сознание находилось одновременно тут и там. Головой я считала, что я, то есть голова, и есть настоящая сеньора Психея Зенобия, а спустя мгновение, убеждалась, что моя личность заключена именно в туловище»[2].

Герой новеллы «Без дыхания» после невероятных приключений (потерял дыхание, раскроили череп, вынули внутренности из живота, побывал на виселице) оказывается в могильном склепе, где находит интересное занятие — стаскивает гробы на землю, вскрывает их и предается рассуждениям о заключенных в них бренных останках»[3].

Это **рассуждения в склепе** и потому они с совершенно **новой** и неожиданной **стороны открывают человека на земле.**

Мы подходим к парадоксальному выводу: степень вероятности сюжетных ситуаций Эдгара По не эквивалентна извлекаемому из них художественно-психологическому материалу, скорее наоборот. Происходит полное отделение сюжета от внутренних, надсюжетных связей, которое было отличительным признаком мениппеи и литературы, развивающейся в ее русле[4].

У немецких романтиков исключительные ситуации и художественный гротеск входят в маске реальной и исторической действительности (Арним обрабатывает ирреальные сюжеты под исторические предания[5], Клейст — исторические факты), у Гофмана

---

[1] Лукиан. Сочинения, т. 1, М., 1915.

[2] Эдгар Аллан По. Полное собрание рассказов, М., 1970, стр. 170.

[3] Там же, стр. 27.

[4] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, стр. 152—153.

[5] См. вступительную статью Н. Берковского в кн. «Немецкая романтическая повесть», Academia, 1935.

они врываются в реальную действительность, не подделываясь под нее и оспаривая с ней право на сюжетную монополию (оставляя реальным, недеформированным отношениям узкую тропу). В новеллах Эдгара По исключительное и гротеск захватило все сферы изображаемого, и нелепость выступила сплошной, всеобъемлющей.

Логика карнавала — выворачивание наизнанку реального мира — логика наоборот — доводится во многих новеллах Эдгара По до виртуозности и вызывает обманчивое впечатление самоценной художественной игры в эту логику, жонглирования этим выворачиванием.

Такова его «Система доктора Смоля и профессора Перро». В лечебнице для душевнобольных происходит смена правления: сумасшедшие под водительством бывшего главного врача, а ныне пациента, пользуясь «системой поблажек» запирают надзирателей в изоляторы. Вводится новая система — «крутой режим», по которому больные каждый день вываливаются в смоле и перьях и получают хлеб, воду. Рассказчик оказывается здесь в момент контрпереворота, который вносит в его сознание полную неразбериху между больными и здоровыми.

Картина пиршества и веселья: дикая пляска, грохот барабанов и тромбонов, кукареканье, квакание, крик «оратора» на столе — представляется ему шабашем (пируют сумасшедшие). Но не меньшее изумление и ужас испытывает он, глядя, как «все десять окон вылетели почти одновременно» и как «прыгая в эти окна, обрушиваясь вниз и смешиваясь с нами pêle-mêle, колотя по чем попало, лягаясь, царапаясь и истошно вопя, в зал ворвалась целая армия каких-то существ, которых я принял за шимпанзе, орангутангов или громадных черных бабуинов с мыса Доброй Надежды» (надзиратели вырвались из заключения)[1].

Однако эта игра позволяет не только вскрыть парадокс научных методов лечения, но и подсмотреть «с черного входа» и подвергнуть сомнению логику здравого смысла, увидеть атомы родства больного и здорового мозга, их смешиваемость. Нелепая ситуация дает возможность извлечь глубокий психологический смысл, высвечивая смехом неуловимую грань ума и безумия человека.

Смех Эдгара По высвечивает и такие состояния, как грань жизни и смерти. Его функция — снять патетическую одежду с высокого, с тем чтобы рассмотреть это «ужасное» состояние вблизи и подвергнуть его микроскопическому анализу.

Воскресает карнавальная преисподняя (у немецких романтиков и Гофмана она отсутствовала): за пиршественным столом в преисподней спорят о жизни и смерти и кончают дело потасовкой мертвецы («Король Чума»). Фамильярный контакт — диа-

---

[1] Эдгар Аллан По. Полное собрание рассказов, М., 1970, стр. 635.

лог жизни и смерти — оказался возможным только в преисподней (решаются конечные вопросы жизни и человека в условиях предсмертной ситуации) и только в смеховом ее освещении, то есть в снижении и обнажении самого ужасного и патетического. Смех выворотил наизнанку смерть и в бездне трагического обнаружил и ее обратную сторону — бездну комического (смеющаяся смерть).

Карнавальная преисподняя позволила Эдгару По подвергнуть колупанию состояние аффекта, представленного в предшествующей литературе в цельной патетической одежде и в поэтических формулах «ужасного» и «непостижимого», высветить смехом его обратную сторону — смешную, низкую, бытовую, и в таком двустороннем «прощупывании» дать его как течение, разорванное, смешанное, бесконечно распадающееся на ряд ступеней, чреватых своей противоположностью.

Таким оно предстает в «Бочонке Амонтильядо».

Герой новеллы, Монтрезор, одержим местью. В разгар карнавала он заманивает своего оскорбителя, надменного Фортунато, в винные погреба с целью замуровать его в нише подземелья. На пути к месту расплаты Монтрезор хочет насладиться унижением врага. **Здесь, внизу,** он пересмотрит глазами победителя все то, что **там, на земле,** вызывало его страх и унижение: он спровоцирует привычку Фортунато повелевать и его капризы, но **теперь** будет **улыбаться** при мысли о его неминуемой гибели.

«Я сказал ему:

— Дорогой Фортунато, как я рад, что вас встретил. Какой у вас цветущий вид. А мне сегодня прислали бочонок амонтильядо, по крайней мере продавец утверждает, что это амонтильядо, но у меня есть сомнения.

— Что? — сказал он. — Амонтильядо? Целый бочонок? Не может быть. И еще в самый разгар карнавала!

— У меня есть сомнения, — ответил я, — и я, конечно, поступил опрометчиво, заплатив за это вино, как за амонтильядо, не посоветовавшись сперва с вами. Вас нигде нельзя было отыскать, а я боялся упустить случай.

— Амонтильядо!

— У меня сомнения.

— Амонтильядо!

— И я должен их рассеять.

— Амонтильядо!...

. . . . .

— Идемте.

— Куда?

— В ваши погреба.

— Нет, мой друг. Я не могу злоупотреблять вашей добротой. Я вижу, вы заняты. Лукрези...

— Я не занят. Идем».

Каждая реплика Монтрезора **разыгрывает** роль униженного и сомневающегося, каждое слово Фортунато **повторяет** земной жест самоуверенности, но теперь оно исподволь раскалывается.

Упрямо вторится «амонтильядо» с целью утвердить свою, фортунатову, оценку и сделать ее абсолютной, но смысловой акцент незаметно для хозяина сдвигается в сторону, освобождая все больше места смеху: позванивают бубенчики на шутовском колпаке «винного короля» (одет он в костюм арлекина), а вместо ожидаемого амонтильядо — груды человеческих скелетов.

Двусмысленность увенчания (увенчание с целью развенчания) доходит до сознания Фортунато в момент, когда он уже «наполовину» замурован в нише подземелья, и в его голосе мы слышим **смешанные** нотки; серьезного и комического, надменного и жалкого — развенчанного короля.

«—Ха-ха-ха! Хи-хи-хи! Отличная шутка, честное слово, превосходная шутка! Как мы посмеемся над ней, когда вернемся в палаццо — хи-хи-хи! — за бокалом вина — хи-хи-хи!

— Амонтильядо! — сказал я.

— Хи-хи-хи! Хи-хи-хи! Да, да, амонтильядо. Но не кажется ли вам, что уже очень поздно? Нас, наверно, давно ждут в палаццо и сеньора Фортунато и гости? ...Пойдемте.

— Да, — сказал я, — Пойдемте»[1].

Последняя фраза прорывается из разыгрываемого диалога в реальный, человеческий. Фуртунато отрезвел и видит перед собой трагическую бездну:

« Ради всего святого, Монтрезор!

— Да, — сказал я. — Ради всего святого»[2].

Итак, надменность и гордость спущены с высот в преисподнюю — выворочены наизнанку, прощупаны, взвешены на смеховых весах ее составные части.

Но еще любопытнее предстает в смеховом освещении другая психика — психика мести.

Не такое это уж и прямое, сверхреальное проявление чувства, каким рисовалось оно в картинах Бульвера-Литтона, например, в сцене замуровывания Арбаком монаха («Последний день Помпеи»).

Ей, мести, нужно еще «разбежаться», набрать силу, для чего Монтрезор должен разыграть в подземелье прежние отношения — вызвать капризы Фортунато, с тем чтобы спровоцироваться и самому чужим жестом и словом.

Ей, мести, дана полная свобода действовать, но она все время оглядывается и дрожит, как мембрана, от присутствия чужой психики, и впитывает ее, и смешивается с нею, и светит ее отраженным светом.

---

[1] Эдгар Аллан. По. Полное собрание рассказов. М., 1970, стр. 647.
[2] Там же, стр. 650.

Гротескные качели (взлет — падение того и другого) не останавливаются ни на миг.

«— Ради всего святого. Монтрезор!

— Да, — сказал я, — Ради всего святого.

Но я напрасно ждал ответа на эти слова. Я потерял терпенье. Я громко позвал:

— Фортунато!

Молчание. Я снова позвал.

— Фортунато!

По-прежнему молчание. Я просунул факел в незаделанное еще отверстие и бросил его в тайник. В ответ донесся только звон бубенчиков. Сердце у меня упало: конечно, только сырость подземелья вызвала это болезненное чувство»[1].

Каждое внутреннее движение героя раскололось во взаимоотражении двух зеркал: смелость мстителя — это уже не просто смелость, а смелость, рождающаяся в робости, и уверенность, оказывается, держится где-то на грани с отчаянием; и непоколебимый девиз его рода — «Никто не оскорбит меня безнаказанно» — оборачивается другой стороной, и торжество победы становится относительным, и дурацкий колпак незаметно надвинут к концу новеллы на голову мстителя. Звон бубенчиков не дает застыть его последней фразе: «Да почиет в мире», — как не дает застыть смех ничему однозначному.

И герой в этом смеховом освещении уже не кажется героем (снят ореол высокого), и сама психика его (гордого Фортунато и победителя Монтрезора) выступает неприлично обнаженной перед зрителем, и из-за маски высокого, трагического высовывается другая маска — комического, бытового[2].

Древний карнавальный образ смеющейся смерти глубоко прячется у Эдгара По в структуре художественного произведения.

* * *

Таким образом, сюжетная ситуация Эдгара По служит чисто познавательной задаче.

Эдгар По расширил сферы художественного исследования человека: он подчинил интеллекту то, что в предшествующей литературе считалось предметом интуиции.

Исследователями творчества Эдгара По справедливо отмечено, что «всем своим мироощущением и, в частности, интересом к сложным сторонам человеческой психики, которые наука стала исследовать лишь в XX веке, он скорее близок людям нашего века»[3].

---

[1] Эдгар Аллан По. Полное собрание рассказов. М., 1970, стр. 651.

[2] Ошибочной представляется нам мысль об однотипности маски Эдгара По. в кн. «The Histrionic Mr. Poe by N Bryllion Fagin. Baltimore, 1949.

[3] А. Н. Николюкин. Жизнь и творчество Эдгара Аллана По, кн. «Эдгар По. Полное собрание рассказов». М., 1970, стр. 724.

УДК-875

С. С. АВЕРИНЦЕВ

ВИЗАНТИЙСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ С ЖАНРОВОЙ ФОРМОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ГРЕЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ

В этой статье[1] сопоставляются два произведения, сопоставлять которые несколько странно, до такой степени они разнятся по своему настроению.

Одно из них абсолютно серьезно. Мало того: его серьезность усугублена сакральным характером сюжета, так что оно стоит, собственно, уже на грани светской и церковной поэзии. Речь идет об известной христианской трагедии, носящей в рукописях чрезвычайно многоречивые и колоритные заголовки в византийском вкусе[2], однако со времени первого издания[3] обычно именуемой «Христос Страждущий»—Christòs páschōn. Рукописная традиция приписывает ее знаменитому Григорию Назианзину (Григорию Богослову, около 330—390 гг.); эта атрибуция была еще в XVI веке заподозрена Ц. Баронием[4] и А. Поссевином[5], затем единодушно отвергнута филологией

[1] В основе этой статьи лежит доклад, прочитанный на VII Всесоюзной конференции византинистов в Тбилиси в декабре 1965 г. См. Тезисы докладов, Тбилиси, «Мецниереба», 1965, стр. 99—100.

[2] «Иже во святых отца нашего Григория Богослова по Еврипиду драматическое изложение, объемлющее нас ради совершившееся воплощение Господа нашего Иисуса Христа и его же мироспасительное страдание», или «Стихи Григория Богослова на спасительное страдание Господа нашего Иисуса Христа и на ученика Иуду, как он лобызанием обманным предал Господа».

[3] Sancti Gregori Nazianzeni... tragoedia CHRISTUS PATIENS. Romae, ed. A. B l a d u s, 1542.

[4] C. B a r o n i u s. Annales ecclesiastici, Roma, 1588, p. 129.

[5] A. P o s s e v i n u s. Bibliotheca selecta qua agitur de ratione studiorum, 2, Romae, 1593, p. 289 et 300—301.

XIX века[6]. Попытки возвратить трагедию временам Григория Назианзина, предпринятые уже в нашем веке В. Коттас[7] и А. Тюйе[8], встретили со стороны специалистов энергичную критику[9]. Попытки позитивно решить вопрос об авторстве — в связи с трагедией называли имена Иоанна Цеца (А. Деринг), Феодора Продрома (Й. Брамбс) и Константина Манассы (К. Хорна[10]) — пока остаются безуспешными. Что касается датировки, то здесь приходится иметь в виду следующие обстоятельства. С одной стороны, «Христос Страждущий» — это имитация литературной формы греческой трагедии, в своих важнейших частях смонтированная из отдельных строк Еврипида, Эсхила и Ликофрона; она предполагает такую степень знакомства с античными текстами, которая едва ли возможна в Византии между VII и XI веками. Итак, речь идет либо о ранневизантийской эпохе IV—VI вв. (т. е. примерно о том времени, которое имеет в виду традиционнная атрибуция), либо о поре оживления классицистических интересов, начинающейся в XI в. С другой стороны, языковые и особенно метрические аргументы говорят в пользу второго решения. Поэтому наиболее вероятной датировкой еще со времен И. Г. Брамбса и К. Крумбахера (см. примечание 6) обычно считается XII век; исследователи, пытавшиеся оспорить ее, едва ли преуспели в своем намерении.

Другое интересующее нас произведение уж заведомо принадлежит XII веку. Однако на сей раз мы имеем дело с чисто комическим сочинением, с пародией, примыкающей к традициям Псевдо-Гомеровой «Войны лягушек и мышей» («Батрахомиомахии»): это «Война кошки и мышей» знаменитого Феодора Продрома[11]. В отличие от «Батрахомиомахии», как и подобных ей сочинений нового времени (вплоть до «Войны мышей и лягушек» Ролленхагена и Жуковского), перед нами не комиче-

---

[6] F. Dübner. Praefatio. — Christus Patiens, Ezechielis et Christianorum poetarum reliquiae dramaticae, emend. F. Dübner, Parisiis, 1846, p. I—XVI; A. Doering, De tragoedia christiana quae inscribitur CHRISTOS PASCHON. Particula I. — «Jahresbericht über die Realschule I. O. und das Progymnasium zu Barmen», 1864, S. 1—25:, J. G. Brambs,. De auctoritate tragoediae Christianae quae inscribi solet Christòs páschōn Grégorio Nazianzeno falso attributae, Eichstadt, 1883; K. Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur, 2. Aufl., München, 1897, S. 746—749.

[7] V. Cottas. Le théâtre à Byzance, Paris, 1931, p. 197—249; L'influence du drame «Christos Paschon» sur l'art chrétien d'Orient, Paris, 1931.

[8] A. Tuiller. Introductin. — Grégoire de Nazianze, La Passion du Christ. Tragédie. Introduction, texte critique, traduction, notes et index de A. Tuilier, Paris, 1969 (Sources Chrétiennes 149), p. 11—121.

[9] J. Grosdidier de Matons. A propos d'une édition récent du Christòs páschon — Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance. Travaux et Mémoires. 5, Paris, 1973, p. 363—373.

[10] K. Horna. Der Verfasser des Christus Patiens. — «Hermes», 64 (1929), S. 429—431.

[11] Pseudo-Homer. Der Froschmäusekrieg. Theodoros Prodromos. Der Katzenmäusekrieg. Griechisch und deutsch von H. Ahlborn. («Schriften und Quellen der alten Welt»., 22). Berlin, 1968.

ская эпопея, а комическая **трагедия**. Правда, ее объем сравнительно с «настоящими» трагедиями миниатюрен (384 ямбических триметра), но это не мешает ей иметь атрибуты трагедии (например, хор) и использовать типичные приемы трагической техники (композиция, построение перипетии, стихомифические диалоги[12], коммос с участием хора). Имел ли автор иные цели, кроме намерения дать потешную пародию классической формы, сказать трудно: может быть, здесь и есть злободневные намеки на современные автору события, но их куда легче предположить, чем убедительно выявить. Тем естественнее будет оставить эту сторону дела и иметь в виду только одно — жанровую структуру произведения.

Между тем, в этой плоскости сопоставление с «Христом Страждущим» вовсе не так уж чудовищно. Чисто **формальные** задачи, которые стояли как перед автором благочестивой трагедии, так и перед автором забавной пародии, сами по себе достаточно схожи: в обоих случаях мы имеем дело с опытом искусственной, книжной реставрации давно умершего классического жанра, причем и там, и здесь реставрация эта осуществляется за счет некоторой подмены материала. Конечно, трагедия о кошке и мышах — это пародия в самом обычном смысле этого слова, помимо античных реминисценций вызывающая мысль о звериных юморесках, вроде Схеды—мыши того же Феодора Продрома. Но ведь и «Христос Страждущий» при всей своей патетичнейшей серьезности тоже есть своего рода «пародия», только в необычном, расширительном смысле этого слова — примерно в том смысле, в котором употребляли термин «пародия» немецкие романтики начала прошлого века, говорившие, в частности, о художественной архитектуре как «пародии» утилитарной строительной техники[13]. Это «пародия», потому что это — резкое сталкивание заранее заданной структуры с изначально чуждыми ей функциями. Форма и материал демонстрируют свою независимость друг от друга. В обеих псевдотрагедиях это присутствует в сходной степени: евангельские имена звучат в ямбическом триметре не менее непривыч-

---

[12] Т. е. симметрично построенные диалоги, в которых каждая реплика имеет объем в один стих.

[13] Ср.: Ф. В. Шеллинг. Философия искусства, М., «Мысль», 1966, стр. 284—285 и др. Поэт-символист Вячеслав Иванов противопоставлял два типа искусства: в первом «для каждого содержания имеется одна, и только одна, форма», второй «характеризуется тем, что располагает несколькими формами для одного содержания, или имеет различное содержание при одной форме» (М. С. Альтман. Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановичем Ивановым, Баку, 1921 г., 15 декабря. — Ученые записки Тартуского Государственного университета. Выпуск 209. Труды по русской и славянской филологии., XI., Литературоведение. Тарту, 1968. Стр. 319). Второй тип (обозначенный в контексте рассуждений В. Иванова как «романтический»), более или менее совпадает с объемом вышеназванного понятия «пародии».

но, нежели забавные имена мышей — Лардокопа или Ситодапт[14], и Царица Небесная — столь же неожиданная протагонистка трагедии, как и царица мышиная.

Но как благочестивая, так и травестийная перелицовка трагедии по необходимости выражает некоторую концепцию сущности этого жанра. Прежде чем реставрировать форму древней трагедии, авторы в обоих случаях должны были ответить самим себе на вопрос: что есть трагедия. Поскольку в живой византийской поэзии развитые драматические жанры отсутствовали, вопрос этот приобретал особую остроту.

Стоит посмотреть, как на него ответили оба поэта. Ведь заранее очевидно, что если вопреки вопиющему контрасту содержания и настроения «Христа Страждущего» и «Катомиомахии», вопреки различиям их объемов (2602 стиха и 384 стиха!), в их формальной структуре все же обнаружатся какие-либо черты сходства, — это создаст возможность для доказательного суждения о том, как византийцы видели и чувствовали памятники классической драматической поэзии. Дело идет ни больше, ни меньше, как о том, чтобы взглянуть на античную трагедию глазами грека XII столетия.

Итак, рассмотрим для начала, как сделан «Христос Страждущий».

Трагедия начинается пространным (в 90 стихов) монологом Богородицы, которая, как оказывается, уже вполне точно знает (не предчувствует, а именно знает), что в ближайшее время ее сын обречен погибнуть. Поэтому интонация «тре́носа» («плача») начинается с первых же стихов, обращающихся к первопричине бед: как у Еврипида кормилица Медеи в прологе вспоминала поход аргонавтов:

О, если бы вовек ладье стремительной
В Колхиду Симплегады не давали путь...[15]

то Дева Мария сетует о грехопадении прародителей, вызвавших необходимость искупительной крестной смерти Христа:

О, если бы вовек на пажить райскую,
Тая коварство в сердце, не проникнул Змий!...[16]

Как бы то ни было, ей известно все предстоящее, и ее душевная мука, по сути дела, уже дошла до степени, исключающей всякую ощутительную градацию в дальнейшем. С самого начала ее слова — это патетическое рыдание и сетование:

---

[14] «Мясожорка», «Хлебоед».

[15] Medea, 1—2. Здесь и ниже стихи в переводе автора статьи.

[16] Christus Patiens, 1—2.

Обида за обидой на меня встает,
И горечь слез рождает горечь новую,
И нет ни меры, ни конца терзаниям![17]

По окончании этого пролога появляется хор жен-мироносиц; он обращается с предупреждением:

О, Госпожа, покровы опусти на лик:
Воззри, ко граду мужи приближаются![18]

Но Богоматерь и сама ждет беду:

Что ж? Или сокровенно подошли враги,
Таясь во мраке ночи и грозя бедой?[19]

Разумеется, этот вопрос — риторический вопрос, и ответ на него может быть только утвердительным. Дева Мария и хор издали наблюдают вооруженную толпу с факелами, которую привел в Гефсиманский сад Иуда. Хор разражается причитаниями:

Святая, благородная Владычица,
Увы, увы![20]

Затем происходит ритуализированный «стихомифический» обмен репликами между хором и Богородицей:

Дитя твое погублено Аластором.
— Увы, что молвишь? Смерть в твоем вещании...
— В живых не числи сына, говорю тебе![21]

Является «вестник» — непременный участник трагического действа. Перебрав богатый запас скорбных междометий, он рассказывает о взятии Христа и о предательстве Иуды. Для предателя подбираются все новые и новые эпитеты:

Среброприемник и таинник, таинств тать,
Среброхранитель, сребропожиратель сей...[22]

Эпизод отречения Петра, с точки зрения наших взглядов на сущность драматического искусства столь выигрышный, лишь скороговоркой упомянут в стихе 186 («А славный Петр отрекся от Учителя»). Зато очень пространно рассказывается о таинственном голосе, укорявшем Иуду:

---

[17] Ibid. 39—41.
[18] Ibid. 91—92.
[19] Ibid. 93—94.
[20] Ibid. 101—102.
[21] Ibid. 108—110.
[22] Ibid. 140—141.

Оле, злосчастный! Бога не боишься ты,
Законов не стыдишься человеческих,
Адама, древле род людской взрастившего,
И рода Авраамова избранного! —

и так далее, все время на одной интонации, на 74 стиха подряд[23]. Когда «вестник» кончает, начинается новый плач Богородицы:

Земля-Всематерь! Солнце светозарное!
Какое слово злое мой пронзает слух!..[24]

В этом монологе Богоматерь не столько оплакивает сына, сколько проклинает Иуду, обличая его в неблагодарности (и повторяя топику речи «голоса» в ст. 191—264):

Помысли о дарах, тобою принятых!
Из темного неведения вывел он
Тебя, к сиянью истины направивши;
И силу чудотворную он дал тебе,
Открыл святые таинства и ввел в совет,
Назначенный колена иудейские
Судить...[25]

В скобках заметим, что эти укоризны Иуде были в византийской поэзии довольно распространенным «общим местом». Так, в кондаке Романа Сладкопевца на Страстную Пятницу говорится:

Бессердечный, безбожный, безжалостный,
Погубитель, предатель, преступниче, —
Чем побужден ты, скажи, к отпадению,
Чем склонен, молви, к преступлению?
Не братом ли Господь называл тебя,
Не другом ли Христос нарицал тебя?[26]

После этого является второй «вестник» с новым сообщением:

Узнай: сегодня должен умереть твой сын;
Решили так старейшины и книжники[27]

Богородица отвечает знаменательной репликой:

Увы, беду ты возвестил, которою
Уже давно томилась и болела я![28]

---

[23] Ibid. 191—264.
[24] Iibd. 266—267.
[25] Ibid. 302—307.
[26] S. Romani Melodi Cantica. Cantica Genuina, ed. by P. Maas and C. A. Trypanis, Oxford, 1963, p. 124.
[27] Christus Patiens., 363—364.
[28] Ibidem., 365—366.

Это очень важно. Ведь и в самом деле, с первого же стиха мы видели, что Богородица — главная героиня трагедии, определяющая собой эмоциональную окраску целого, — все время твердо и с точностью знает, чему предстоит произойти. Так и византийской богослужебной поэзии свойственно ставить на место **условного** модуса молитвы Христа в Гефиманском саду — «Отче мой, если возможно...» — **безусловное** и **довременное** решение его божественной природы:

Это от начала мне изволилось[29]

Время как бы «снято», «закрыто», преодолено, поскольку будущее перестало быть еще-не-ставшим, еще-не-совершившимся, и приобрело чуждую ему совершенную завершенность; оно утратило свойство быть неизвестным (колеблющимся и открытым), оно «явлено» уже заранее, как неподвижно «стоящее» настоящее («наставшее»). Imperfectum евангельской истории переходит в Perfectum Praesens литургии. Время уступает вневременному, действие вытесняется действом.

Но вернемся к тексту трагедии. За упомянутой репликой следует пространный рассказ «вестника»[30], очередной плач Богоматери[31] и замыкающий сцену диалог ее с хором[32]. Схема этой части трагедии в точности воспроизводит схему предыдущей части.

Затем взглядам Марии и хора открывается дорога на Голгофу, по которой проходит Христос. Это дает тему для нового монолога-причитания:

Увы, что делать? Сердце разрывается!
Куда, куда уходишь ты, дитя мое?
Куда спешишь проворно, убыстряя шаг?
О, не на свадьбу в Кану Галилейскую,
Дабы вторично воду претворить в вино!..[33]

Здесь топика снова традиционна: у Романа Сладкопевца Дева Мария также обращается к идущему на крестную смерть сыну с вопросами:

Куда идешь, чадо? Чего ради поспешный
Бег сей совершаешь?
Не брак новый устроится в Кане;
Не туда грядешь ты,
Дабы вином воду соделать чудесно...[34]

---

[29] S. Romani Melodi Cantica. Cantica genuina..., p. 147 (Слова Христа на кресте).

[30] Christus Patiens, 376—418.

[31] Ibid. 419—436.

[32] Ibid. 437—452.

[33] Ibid. 453—457.

[34] Sancti Romani Melodi Cantica. Cantica genuina..., p. 142. Едва ли целесообразно предполагать, что автор трагедии заимствовал мотив у Романа Сладкопевца (или, по гипотезе Тюйе, Роман Сладкопевец взял его из

На стихе 638 появляется третий «вестник» (рукописи именуют его так, хотя, судя по его словам, это апостол Иоанн). Он не может выговорить свое сообщение так просто, как делали до него предыдущие «вестники», и сам начинает с интонации плача. Обмен репликами между ним и Богоматерью выглядит так:

ВЕСТНИК

О, матерь Бога-Слова, Госпожа моя,
Не гневайся, что волей, хоть неволею,[35]
Тебе о новых возвещаю горестях!

БОГОРОДИЦА

Что ж молвишь ты? И что за горе новое?

ВЕСТНИК

Как мне сказать, Владычица, как вымолвить?
Мое уныло слово и тревог полно,
Печали лютой, горя неисчерпного!..[36]

Следует сообщение о том, что Христа уже распяли. И только здесь — в первый и в последний раз — чередование рассказов о событиях и плачей в ответ на рассказы прерывается некоторым подобием действия; Богоматерь призывает хор идти на Голгофу:

Ступайте же, о, дщери галилейские,
Привет последний молвить отходящему.
Скорей ступайте, милые! Отложим страх.[37]

Начиная со стиха 695, действие переносится к подножию креста (нарушение единства места, впрочем, обычное для греческой трагедии). Дева Мария начинает новый плач:

Увы, увы!
Не зрю я лика светлого сыновнего!
Поблекнули ланиты, красота ушла.
О, жены! Лик печальнейший увидевши,
Томлюсь по смерти скорой, презираю жизнь!..[38]

трагедии). Сопряжение образов свадьбы и смерти — общее достояние фольклора всех времен и народов, сопряжение идей чуда в Кане Галилейской и мессианского «часа» (часа Голгофы) присутствует уже в Евангелиях. Богородице тем естественнее вспоминать Кану, что она описана как важная участница происшедшего там.

[35] Этот хитроумный оборот похищен у Еврипида (Troades, 712).

[36] Christus Patiens 638—644.

[37] Ibid. 686—683.

[38] Ibid. 694—698.

Христос обращается с креста к матери, назначая ей в сыновья Иоанна Богослова и утешая пророчествами, относящимися как к своему воскресению, так и к ее грядущей славе на небесах.[39] Мотив усыновления Иоанна соответствует вполне точно евангельскому рассказу,[40] но мотив пророчеств представляет собой более или менее свободную инвенцию автора,[41] стремящегося и здесь поставить будущее подле настоящего в некоей вневременной рядоположности.

После этого начинается центральная и вне всякого сомнения самая удачная часть трагедии — оплакивание мертвого Христа. С первых же стихов трагедия стремилась стать именно этим — причитанием, заплачкой, коммосом: наконец, это стремление сполна удовлетворяется.

ИОАНН БОГОСЛОВ

Простри, Царица, руки — и оплакивай
Усопшего, усопших к жизни звавшего;
И я, насколько в силах, помогу тебе.

БОГОРОДИЦА

Злосчастная рука, коснись усопшего.
Увы, увы! Что зрю? Что осязаю я?
Из недр сердечных вырвется какая песнь?
Его ли ныне в горести и в ужасе
На лоно возлагаю, воздымая плач?
Прощай! В последний раз тебя приветствую,
Усопшего, на горе порожденного,
Убитого, безбожно умерщвленного.
Дозволь, твою десницу поцелует мать.
О, милая десница! Часто, часто я
К ней приникала, словно к дубу лозочка.
О, милый зрак! И вы, уста сладчайшие!
Весь облик благородный, и священный лик!
Прекрасных уст сладчайшее смыкание,
Святая плоть, сыновнее дыхание,
Божественностью веявшее![42] В горестях
Всем этим сердце тихо утешалося.
Зачем же ты повлекся на позор и смерть?

---

[39] Ibid. 727—766.

[40] Ср.: Ioann. 19, 16.

[41] Он лишь отдаленно и косвенно соотносится с Luc. 18, 33. Надо иметь в виду, что риторическая практика византийцев включала упражнение в речах на тему: «Что сказал бы такой-то персонаж в такой-то ситуации?». Лицо, от имени которого составлялась речь, могло быть взято на одинаковых основаниях как из языческого мифа или древней истории, так и из Библии. В прогимнасмах Никифора Василаки (сер. XII в.) мы встречаем такие темы: «Что сказал бы Геракл, приняв от Зевса предсказание, что ему предстоит погибнуть от мертвеца?» и «Что сказал бы Ад при воскрешении четверодневного Лазаря?».

[42] Это место вызвало резкие порицания со стороны К. Крумбахера за свой чувственный характер. Несколько забавно, что мюнхенский профессор

Зачем понудил матерь злополучную
Сиротствовать? Схожу в могилу заживо!
Увы, насколько лучше умереть самой!
Как очи онемевшие, смеженные
Ответят ласке? Как снести мне бремя дней?
О, тело дорогое! Неужель, увы,
Напрасны были все труды и тяготы,
И пелены, и млеко от начальных дней,
От твоего рожденья непостижного?...
Каким, Царю, почту тебя рыданием?
Каким, о боже, плачем воззову к тебе?
Из недр сердечных вырвется какая песнь?
Вот ты лежишь, и саван спеленал тебя,
Дитя мое, как пелена в младенчестве!..[43]

Эта заплачка действительно удалась поэту. Нас не расхолаживает даже то, что мы узнаём стихи античных авторов, без всякого изменения вставленные в эту продуманную и прочувствованную композицию.

Над могилой, заваленной камнем, происходит дальнейшее оплакивание. Мы еще раз слышим ритуальный «тренос» матери:

Здесь постоим немного. Воззову к нему. —
Дитя мое родное! Ты сошел в Аид,
Сокрыл себя во мгле своею волею...[44]

Это «своею волею» ясно указывает, что речь идет уже не об умерщвленном человеке, но о сходящем во Ад боге; действительно, за сценой надгробного плача следует догматическая беседа, в которой Иоанн Богослов разъясняет Иосифу Аримафийскому:

Он — муж, но бог и бога порождение.
Я бога в нем распознаю отчетливо
По всем делам, о смерти ж помышляю так:
Се промысла предвечного решение.[45]

Из дальнейшего выясняется, что и срок воскресения в точности известен близким Христа (как верующие в Страстную Пятницу знают, что через день будет Пасха). Иоанн прямо говорит:

Я верую и знаю, что на третий день
Взойдет заря свободы благодатная.[46]

оказывается строже, чем люди средневековья, реально практиковавшие аскетизм в жизни. Вероятно, автор трагедии был прав: материнская любовь — гораздо более чистое, но одновременно более телесно-конкретное чувство, чем это предполагалось расхожими представлениями XIX века. Во всяком случае стоит ощутить контраст между средневековьем, знавшим суровость, но не знавшим pruderie, и последующими эпохами.

[43] Ibid. 1309—1337, 1461—1465.
[44] Ibid. 1504—1597.
[45] Ibid. 1638—1641.
[46] Ibid. 1783—1784.

Однако плач возобновляется[47]: ритуал скорби должен быть завершен. Затем наступает перипетия — ангел у гроба сообщает радостную весть.

АНГЕЛ

Не должно ни страшиться, ни смущаться вам:
Восстал из гроба тот, кого вы ищете,
Владыку Иисуса умерщвленного:
Его здесь нет, в могиле не остался он,
Но, пробудившись, в Галилею шествует,
Дабы своим явиться тайнозрителям.[48]
Придите, оглядите опустевший гроб,
Затем ступайте и немедля молвите
Ученикам ту тайну, что открыл вам я,
И возвестите и Петру, и братии:
Христос воскрес из мертвых, и повержен ад,
И камень сдвинут с гроба мышцей божьею,
И стражи преисподней, помрачась в уме
От страха, дверь открыли, и на божий свет
Выходят мертвецы освобожденные,
И узы силой Господа расторгнуты!

БОГОРОДИЦА

О, радость! О, сияющего солнца свет!
Ты скорби нашей чаянный кладешь предел:
Христос восстал из гроба, и повержен враг!
Зари встающей что найдется сладостней?
Где сыщется для сердца весть отраднее?
О, чадо, где ты, ад осилив, шествуешь?
О, чадо, где же, где, когда мы свидимся?
Явись! Явись! Гряди на радость матери![49]

Характерно, что перипетия прямо названа «чаянной»: драматическая игра на неожиданности исключается. Отметим, что Нонн Панополитанский (V в.), разрабатывавший этот же евангельский материал в эпических формах, вслед за евангельским первоисточником оттенил неожиданность, непредставимость, немыслимость воскресения, его несоответствия тому, чего по слабости своей человеческой природы ожидают действующие лица. Его Магдалина, как и евангельская Магдалина, идет навстречу будущему беспомощно и вслепую, плачет о Христе, когда он стоит рядом с ней[50], не узнает его, когда он показывает себя ее ослепленным глазам.[51] Казалось бы, какие возмож-

---

[47] Ibid. 1819 ff.

[48] Термин античной мистериальной практики, воспринятый в христианскую сферу еще в патристические времена, применен в данном случае для обозначения апостолов.

[49] Ibid. 2060—2084.

[50] Paraphrasis Evangelii Secundum Ioannem, XX, 48—102.

[51] Ibid. XX, 61—65.

ности драматизма! Но трагедия полностью и последовательно их игнорирует.

Последняя сцена торжественна и статична: это явление воскресшего Христа и его речь к апостолам, которых он посылает на проповедь.

ХОР

Умолкни, о, умолкни!
Смотри, Владыка наш стоит во храмине.
Как в запертые двери он возмог войти?
Не чудо ли великое поистине?
О, верно так, как изошел таинственно
Из склепа своего запечатленного,
Как прежде вышел из утробы девственной.

ХРИСТОС

Мир вам.[52]
Что вы смутились? Се, пред вами явлены
И руки, и стопы мои пронзенные,
И вы должны признать мой облик подлинный.
Так: я есмь я; не духа бестелесного
Вы видите и плоти не имущего,
Но Сына Человеческого зрите плоть,
Вещественное тело осязаете.
Как мой Отец небесный ниспослал меня,
Так вас я посылаю к людям с вестию
И Духа вам дарую благодатного,
Дабы, приявши силы, возвещали вы
Отца и Сына с Духом-Утешителем.
Теперь ступайте, божьи благовестники,
И пойте песнь победную по всей земле,
И обойдя повсюду домы царские,
Реките: всякий город есть Давидов град,
Коль узрит он спасенье от моих страстей.
Везде несите обо мне свидетельство,
И тот, кто примет слово, и крещением
Грехи свои омоет, жизнь приимет в дар;
А тот, кто ваше презрит научение,
Безверие являя, подпадет суду.
Итак, примите благость Духа божия:
И то, что вам своим определением
Вязать, решить ли заблагорассудится,
Пребудет в веке будущем незыблемо.[53]

К трагедии прибавлена пространная молитва автора о спасении своей души,[54] написанная тем же размером, однако не входящая в состав драматического произведения как такового.

Оглянемся еще раз на общие контуры трагедии. В целом она сводится к многосложному и многоречивому **плачу** Бого-

---

[52] Эти два слова без всякого изменения взяты из евангельского текста в своей прозаической первозданности, без прилаживания к стихотворному размеру.
[53] Ibid. 2497—2530.
[54] Ibid. 2532—2602.

родицы и хора при участии Магдалины и Иоанна Богослова; плач этот ритмически чередуется с рассказами «вестников», достигает кульминации в коммосе над телом Христа и сменяется ликованием в ходе пасхальной перипетии. Действие как таковое почти абсолютно исключено и заменено реакцией на рассказы о событиях. Центр и суть трагедии — надгробное рыдание.

Переходим к потешной пародии Феодора Продрома. Ее сюжет вкратце таков: мышиный царь Креилл (Мясолюб) замыслил геройский поход против Кошки, уже погубившей многих его подданных и его дочь Маслопийцу. Мышиный воин Тироклепт (Сырокрад) отговаривает его от дерзкого предприятия, но все напрасно;[55] войско уходит в поход. На «сцене» (конечно, воображаемой, ибо здесь перед нами такая же драма для чтения, как и «Христос Страждущий») остается царица мышей вместе со своими прислужницами, образующими хор. Роль этой «Креилловой супруги» строго соответствует роли Атоссы в «Персах» Эсхила. Царицу и хор мучат дурные предчувствия:

ХОР

Какая боль терзает и томит меня?
Что дня сего сияние несет, о, Зевс?
Мой государь в ужасном дерзновении
Противу Кошки, не таясь, пускается!
Боюсь, что он со всем преславным воинством
Погибнет и не узрит солнца светлого!
О, Феб! О, Локсий! Вещий Аполлон, открой,
Что, что есть это? Горе! Паки: горе мне!
Ах, ах, увы! О, горести! О, тягости!
Увы, увы! Злосчастное дерзание!

ПЕРВОЕ ПОЛУХОРИЕ

Как знать? Быть может, в битве одолеет царь.

ВТОРОЕ ПОЛУХОРИЕ

Страшусь, страшусь, что ложь, да, ложь вещаешь ты.
Но да вершится изволенье Зевсово!..

ХОР

Красна победа, но душой владеет страх.

КРЕИЛЛОВА СУПРУГА

И я дрожу, и я трясусь от ужаса.

---

[55] Речь Креилла, описывающая бедственное состояние мышей в настоящем, образует пролог (Catomyomachia, 1—13). Обмен репликами — Ibid., 14—124.

ХОР

Неодолима доблесть рати вражеской.

КРЕИЛЛОВА СУПРУГА

О, Зевс счастливый, брани положи конец.[56]

Является «вестник», который не может сразу заговорить от ужаса и печали. Он окликает царицу мышей:

Несчастная, злосчастно-разнесчастная!
Пал сын твой Крохохват, врагом растерзанный![57]

Главная часть драмы — ритуальное оплакивание матерью своего погибшего сына.

ХОР

Мне мудрым и пристойным представляется
Поднять совместный плач о славном юноше.

КРЕИЛЛОВА СУПРУГА

Разумно слово. Начинай рыдание!

ХОР

Тебе начатки горести приличнее.

КРЕИЛЛОВА СУПРУГА

Ой, ой, ах, ах увы, увы, дитя мое![58]

ХОР

О, горе! О, Креилл наш! О, властитель наш!

КРЕИЛЛОВА СУПРУГА

Когда, когда, дитя, придется свидеться?

ХОР

Куда, куда ты скрылся, оставляя жизнь?

КРЕИЛЛОВА СУПРУГА

О, горести! О, болести! О, тягости!

ХОР

О, горести! И сызнова: о, горести!

КРЕИЛЛОВА СУПРУГА

Не зришь ты, чадо, солнца светоносного!

---

[56] Ibid. 185—197; 218—220.
[57] Ibid. 245—246.
[58] â â papaî pai paî papaí paî pollákis.

ХОР

Лишь прах и персть — вся наша жизнь мышиная,
Лишь призрак тени — все дела и помыслы.

КРЕИЛЛОВА СУПРУГА

О, Крохохват, о сын мой, нас покинул ты![59]

Но за рыданием следует радостная перипетия: вернувшийся с поля битвы «вестник», предусмотрительно напомнив о причитающейся ему награде за добрую весть, сообщает:

Вкусила гибель Кошка злоковарная.[60]

Оказывается, что в разгаре боя с крыши упала гнилая балка и раскроила Кошке лоб. Торжественным ликованием хора и завершается «Катомиомахия».

Конечно, нет ни малейших оснований полагать, будто Феодор Продром имел в виду дать пародию на «Христа Страждущего». Тем интереснее странное сходство между обоими византийскими опытами в драматическом роде.

Сходство это выявляется на разных уровнях.

Не составило бы труда подобрать из того и другого произведения строки, обороты, выражения, целые пассажи, обнаруживающие далеко заходящее соответствие (например, часто повторяемые вопрошания, «куда, куда» ушел оплакиваемый покойник, излишества по части скорбных междометий и т. п.). Однако эта черта сходства скорее наглядна, нежели поучительна: само собой понятно, что автор «Катомиомахии» передразнивал те самые штампы трагической техники, которые стилизовал автор «Христа Страждущего».

Гораздо более примечателен параллелизм ситуации и параллелизм структуры. И там, и здесь все сводится к ритуальному плачу, за которым следует радостная весть и ликование, опять-таки ритуальное по своему характеру.

То, что в обоих случаях именно мать оплакивает сына, — само по себе случайное и курьезное совпадение. То, что в обоих случаях перипетия движется от скорби к радости (для античной трагедии характернее обратное движение), тоже может быть случайным. Что заведомо неслучайно, так это общий тон ритуализированного «действа», исключающий действие. Действие заменено церемониалом реакции на рассказ о действии — о событии, происшедшем за сценой. Когда автор «Христа Страждущего» заставляет женщин идти на Голгофу и стоять у креста, а после у гроба, эта сцена, требующая предельной выразительности, оказалась довольно засушенной; зато в сценах, где действующие лица пассивно выслушивают «вестников» и «по чину» реагируют на их вести, автор чувствует себя вполне

---

59 Ibid. 319—332.
60 Ibid. 346.

в своей стихии. Не так ли обстоит дело и с Феодором Продромом, автором «Катомиомахии»? Но этого мало: сами по себе эмоции скорби и радости не знают никакого развития или даже развертывания, переход от скорби к радости осуществляется мгновенно, как результат доброй вести, будь-то весть ангела при гробе Христа или весть с поля мышиной битвы. Этот моментальный переход — единственный вид движения. Градации чувства нет: Богородица и ее спутники и спутницы, как, впрочем, и хор мышей во главе со своей царицей, с самого начала предчувствуют недоброе и заводят плач, скорбность которого уже не может быть превзойдена в дальнейшем.

Любопытно, что в этих византийских стилизациях греческая трагедия как бы возвращается к тому, с чего начиналась: к эсхиловскому (или даже доэсхиловскому) типу драмы-причитания, драмы-оратории. Недаром «Катомиомахия» воспринимается прежде всего как пародия на Эсхиловых «Персов».[61] Мысль о трагедиях Эсхила (особенно о «Прометее Прикованном») вызывает и композиция «Христа Страждущего», хотя автор сознательно ставил перед собой задачу подражать Еврипиду и в изобилии вставлял в свой «артефакт» похищенные у Еврипида строки.[62] Итак, Еврипид, предтеча и кумир эллинизма, — образец для каждого отдельного стиха и даже «поставщик» этих стихов в готовом виде; напротив Эсхил, антипод и антагонист Еврипида в веках (вспомним агон Аристофановых «Лягушек»), — сознательно или бессознательно выбранный прототип для композиции. Что получается? Контраст поздней эллинистической утонченности в разработке деталей и архаической, почти «примитивной», почти «варварской» массивности и жесткости в общем замысле и ведущих линиях, — ведь это почти готовая формула византийского вкуса...

Мы смотрим на древнюю греческую трагедию совсем иными глазами, чем средневековые греки. Нам бессознательно и неудержимо хочется усилить момент драматического движения; современный вкус выдает себя с головой в произвольных ремарках Ф. Ф. Зелинского и И. Ф. Анненского к переводам трагедий Софокла и Еврипида. Византийцам так же бессознательно и неудержимо хотелось исключить момент драматического движения; их вкус выдает себя с головой в построении «Христа Страждущего» и «Катомиомахии».

---

[61] Ср.: R. Cantarella. Poeti bizantini, Milano, 1958, II, p. 219.

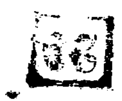
[62] См.: Christus Patiens, 3. О византийском подходе к художественной структуре как сборно-разборной ср.: O. Demus. Byzantine art and the West, New York., 1970, p. 12—15.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

Проблемы поэтики и истории литературы
(сборник статей)

© Мордовский Государственный университет им. Н. П. Огарева


Технический редактор *В. Чижикова*

Суперобложка художника
Э. Неизвестного
Смех и Плач. (Офорт)

Корректор *А. Н. Золоткова*

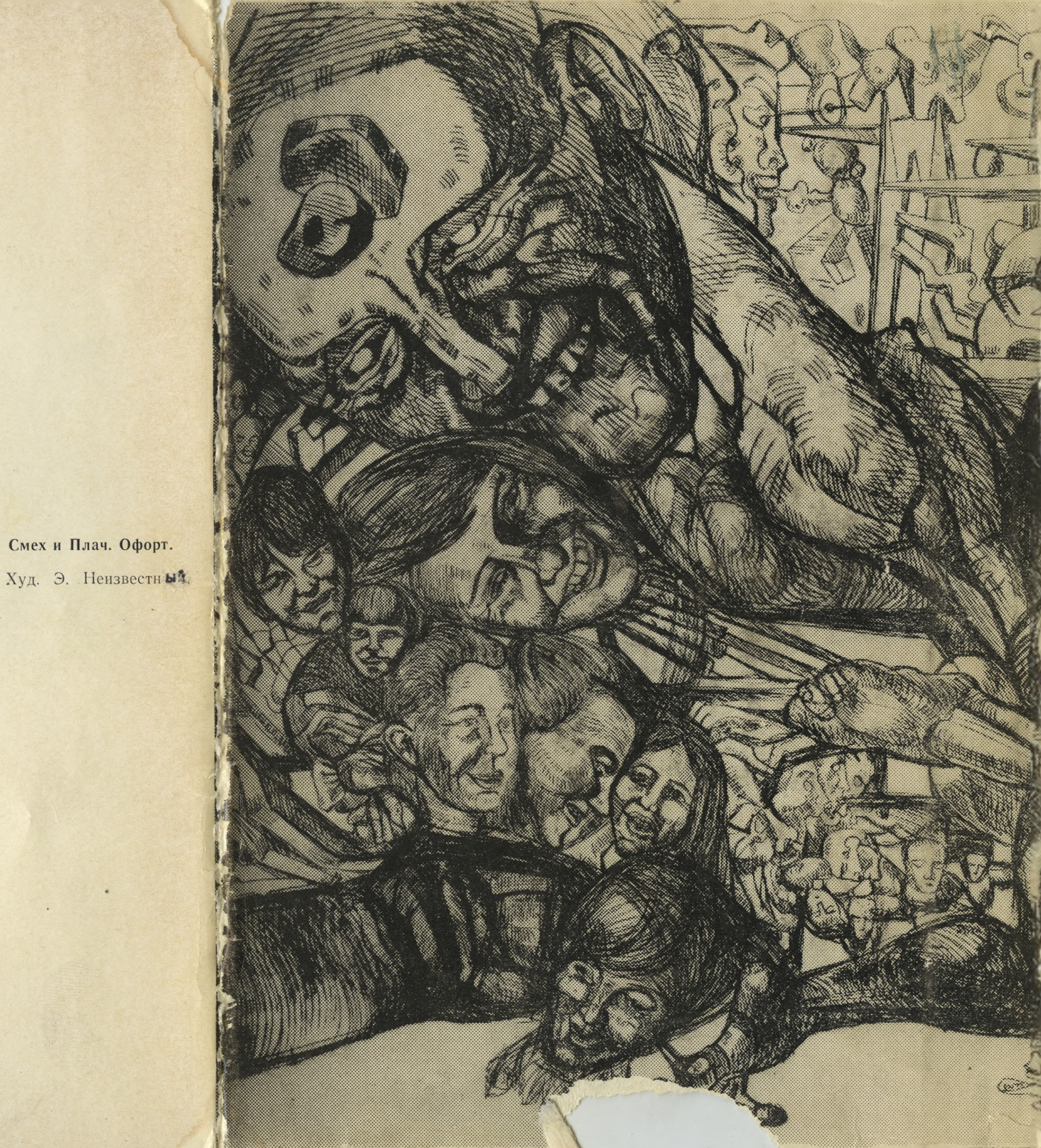
ЮО 2673. Сдано в набор 18.I. 1973. Подписано к печати 11.X.1973
Бумага 60:90$_1$/$_{16}$. Печ. листов 17. Уч-изд. листов 16,65. Тираж 3000 экз.
Заказ 342. Цена 1 руб. 90 коп.

Областная типография им. М. Горького Костромского управления издательств,
полиграфии и книжной торговли, г. Кострома, Конструкторская, 2

ОПЕЧАТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
7	9 снизу	1930, № 3	1929, № 10
24	17 снизу	существенно	существенное
25	19—20 сверху	самоорганизовывающийся	самоорганизующийся
35	3 сверху	„Хор ко превратному свету“	„Хор ко превратному свету“),
35	8—9 сверху	Наконец, наступает	Наконец, возможно
35	8 снизу	одно	одну
37	10 снизу	Тарту, 1972.	Тарту, 1973.
43	1 сверху	hssta	hasta
148	18 сверху	любовь к Отечеству.	любовь к Отечеству“.
158	3 снизу	постепенно измывается	постепенно изымается
182	21 снизу	А. И. Подольский	А. И. Подолинский
186	21 сверху	историю развития	своеобразие развития
215	12 сверху	вне его жизни.	вне него жизнью).
222	8 снизу	(в кн. „Археологический	(в кн. „Археографический
230	5 снизу	á tirroir	á triroir

Проблемы поэтики и истории литературы. Сб. статей, Саранск, 1973.



Смех и Плач. Офорт.

Худ. Э. Неизвестный